Архитектура капиталистических стран. О. Швидковский С. Хан-Магомедов

В конце 19—начале 20 в. архитектура стран Европы и Северной Америки развивалась в условиях углубления социальных противоречий капиталистического общества, обострившихся в период перерастания капитализма в его последнюю, империалистическую стадию. Характерной особенностью этого периода был бурный и стихийный рост городов, вызванный продолжавшейся концентрацией производства. Само развитие городов — и особенно в эпоху империализма — происходит так же неравномерно, как и размещение производства. В. И. Ленин отмечал, что население крупных индустриальных и торговых центров «растет гораздо быстрее, чем население городов вообще»(*В. П. Ленин, Сочинения, т. 3, стр. 560.*). Так, например, население Парижа выросло с 1850 по 1920 г. с 1053 тысяч до 2806 тысяч жителей, Нью-Йорка примерно с 696 до 5600 тысяч жителей, Чикаго — с 30 до 2702 тысяч; население Берлина с 1871 по 1910 г. увеличилось с 931,1 тысячи жителей до 3735 тысяч.

Увеличение городской территории и темпы жилищного строительства в капиталистических городах резко отставали от роста численности их населения, что приводило к переуплотнению застройки, повышению ее этажности, уничтожению зелени. Промышленные предприятия, мастерские, склады возникали и развивались среди жилых кварталов, ухудшая санитарно-гигиенические условия жизни населения. Функциональная и эстетическая структура феодального города взламывалась и разрушалась изнутри, застраивались даже многие площади, выдающиеся архитектурные ансамбли разрушались или искажались. Особенно сложная ситуация возникла в старых, веками складывавшихся европейских городах, система средневековых укреплений которых, существовавшая во многих случаях еще в 19 в., вызвала особое переуплотнение их центральных районов.

Экономические законы капитализма подчиняли себе строительство в городах, сделав почти невозможным его регулирование со стороны государственных и муниципальных органов. Серьезные реконструктивные работы не проводились в этот период ни в одном крупном городе, так как проекты коренной реконструкции наталкивались на преграды частной собственности на землю.

Территориальный рост городов, разбросанность промышленных предприятий и жилых комплексов способствовали быстрому развитию городского транспорта. Транспортные потоки внутри городов возрастали и дезорганизовывались по мере строительства железных дорог, так как транзитные связи между тупиковыми вокзалами легли дополнительной нагрузкой на городской транспорт. В начале 20 в. происходит замена конного транспорта механическим (автомобиль и трамвай), быстрое развитие которого внесло много нового в жизнь капиталистического города, привело к появлению все обостряющихся противоречий между старой городской планировкой с узкими извилистыми улицами и потребностями растущего городского движения. Автомобиль стал все активнее претендовать на ведущую роль среди факторов, определяющих характер современного капиталистического градостроительства.

Совокупность всех перечисленных тенденций привела к тому, что возникшие еще в 19 в. противоречия в развитии городов переросли в первые десятилетия 20 в. в общий кризис капиталистического города. Повсеместно наблюдается резкий упадок композиционного архитектурно-планировочного и объемно-пространственного качества городских ансамблей. Плотность застройки, особенно высокая в старых европейских городах, достигает порой 80—90 процентов.

В этой обстановке возникает и развивается ряд творческих концепций градостроительства, авторы которых пытаются наметить пути преодоления кризиса капиталистического города. С резкой критикой эстетической бесперспективности существующей градостроительной практики выступает

венский архитектор и теоретик К. Зитте (*В 1889 г. выходит первое издание книги К. Зитте «Городское строительство с точки зрения его художественных принципов», получившей впоследствии широкое распространение.*). Однако выход из создавшегося положения он видит не в поисках новых планировочных решений, а в использовании приемов средневекового градостроительного искусства, в возрождении отживших, хотя и давших в свое время образцы высокого мастерства, козшозиционных принципов застройки.

Уже с середины 19 в. наиболее дальновидные представители европейского промышленного капитала начинают задумываться над формами расселения рабочих, которые, сохраняя свободу предпринимательства и обеспечивая высокие прибыли, одновременно закрепляли бы рабочих на предприятиях, «смягчали» бы характерные для крупных городов социальные контрасты, устраняли бы чрезмерную концентрацию трудящегося населения, чреватую опасными революционными вспышками.

Идеологом и выразителем движения за строительство городов нового типа явился английский социолог Э- Хоуард, который в 1898 г. опубликовал получившую всемирную известность книгу «Завтра». Существующим крупным капиталистическим городам Хоуард противопоставил небольшие (до 32 тысяч жителей при общей площади 400 га) города-сады, свободно расположенные среди зелени и окруженные ограничивающим их развитие, не подлежащим застройке кольцом сельскохозяйственных территорий (2000 га). По замыслу Хоуарда, город-сад должен обладать экономической автономией, иметь собственную промышленность и торговые предприятия, обеспечивающие население работой на месте, а его строительство должно вестись на средства муниципалитетов, банков или кооперативов на землях, приобретенных или арендованных этими организациями.

Планировка города-сада должна осуществляться по единому общему замыслу в соответствии с идеальной схемой зонирования, предложенной Хоуардом (в центре размещается общественный парк и среди зелени — главные

административные, торговые и культурно-просветительные здания. Сочетание радиальных бульваров и кольцевых улиц делит город на ряд жилых массивов. На внешнем кольце располагается промышленный район с окружной железной дорогой). Застраиваться города-сады должны индивидуальными жилыми домами, учитывающими потребности каждой семьи и в то же время отвечающими эстетическим требованиям застройки всего жилого комплекса. Общую структуру расселения Хоуард представлял себе в виде системы таких городов-садов, образующих группы вокруг центрального большого города, с населением около 60 тысяч человек.

Идеи Хоуарда получили в начале 20 в. широкое распространение и признание. В Англии и во многих других европейских странах (в том числе и в России) были созданы различные общества, ставившие своей целью пропаганду и реализацию идеи городов-садов. Вслед за строительством первого города-сада в Англии — Лечворта — аналогичные попытки предпринимаются в Германии (Хеллерау, Мюнхен-Перлах), во Франции (Шатене-Малабри), в России (Прозоровка). Однако идея города-сада принимается в Европе по-разному. Например, во Франции города-сады превращаются в колонии разношерстных индивидуальных буржуазных особняков, лишенные объединяющего архитектурно-художественного замысла, в других случаях вместо самостоятельных городов-садов строятся парковые пригороды крупных населенных пунктов, дачные поселки, искажающие основную идею Хоуарда.

Концепция города-сада, несмотря на прогрессивность для того периода ряда заключенных в ней положений, не оправдала возлагавшихся на нее надежд. Потерпел крушение и утопический реформизм идеи Хоуарда, отчетливо выраженной им в подзаголовке к первому изданию книги о городах-садах будущего — «Мирный шаг к реформе». В социальном плане Хоуард выступил как представитель «градостроительного)) направления английского реформизма, видящего возможность достижения классового мира путем

рационального расселения и такой организации структуры городов, при которой представители различных классов, живя по соседству и объединяясь коммунальными формами общественного обслуживания, обучения детей, отдыха и т. п., устанавливали бы «подлинное взаимопонимание». Однако на деле из-за высокой стоимости жилищ и всего комплекса благоустройства жизнь в городах-садах оказалась доступной лишь ограниченному кругу высокооплачиваемых служащих и рабочей аристократии. Уже одно это не оставило камня на камне от идеи достижения этим путем социального прогресса.(*Характерно, что хоуардовский реформизм был подхвачен буржуазными специалистами в различных странах. Так, в России в 1913 г. была издана книга В. Дадонова под красноречивым заголовком — «Социализм без политики. Города-сады будущего в настоящем».*)

Новые прогрессивные градостроительные приемы зарождались в рассматриваемый период в заводских рабочих поселках (единый тип жилища, зачатки сети коммунально-бытового обслуживания и т. д.). Хотя эти опыты были еще очень несовершенными, они постепенно оказывали все большее влияние на развитие новых градостроительных идей, что проявлялось прежде всего в проектных предложениях.

Наиболее значительным из них был проект «Промышленного города» французского архитектора Т. Гарнье, созданный в 1901—1904 гг. В его основе лежит строгое функциональное расчленение территории (районы, предназначенные для жилой застройки, городского центра, промышленности, отдыха, транспортных сооружений и т. д.). В отличие от Хоуарда Гарнье предлагал компактную застройку больших прямоугольных кварталов, располагая зелень среди жилых домов и общественных сооружений. Архитектура зданий (все они разработаны Гарнье с применением железобетона) проста и целесообразна. Проектируя плоские крыши, железобетонные козырьки на тонких редко расставленных опорах, Гарнье стремился ответить своему представлению о новой архитектуре и ее эстетических основах. Он писал: «Только правда прекрасна. В архитектуре правда — это результат расчетов, сделанных для удовлетворения определенных потребностей на основе использования определенных

материалов». Еще одной прогрессивной стороной работы Гарнье, хотя и делающей весь его замысел утопической иллюзией, неосуществимой в капиталистических условиях, является то, что общественная жизнь в «Промышленном городе» рассматривалась им как единое целое. Здесь нет классовых различий и учреждения обслуживания распределены равномерно по всему жилому району. Этим как бы предвосхищались некоторые черты будущего социалистического градостроительства.

Перед первой мировой войной идеи децентрализованной застройки городов получают свое воплощение в строительстве новой столицы Австралии Канберры, начатом в 1913 г. по проекту чикагского архитектора У. Б. Гриффина. План города расчленен на отдельные, дифференцированные по функциональному признаку и отделенные один от другого зеленью комплексы со своими местными центрами. Многоцентровая лучевая композиция фокусируется на общегородском центре, занимающем господствующий над окружающей территорией Капитолийский холм. Вся застройка Канберры малоэтажная: строительство жилых домов свыше двух этажей было запрещено. В планировке Канберры отчетливо выступают формальные композиционные моз!енты, в частности в орнаментальном начертании магистральной сети, слабо учитывающей своеобразные местные природные условия.

Эти градостроительные идеи и эксперименты, возникшие в конкретных условиях все более обострявшегося кризиса капиталистического города, обозначили поиски новых направлений развития градостроительства 20 в. В них по-разному отражалась и необходимость социальных преобразований, которые только и могли создать предпосылки для разрешения сложных проблем расселения.

Особо острую форму приобрела при капитализме существовавшая и во всех предшествовавших классовых формациях жилищная нужда. В феодальном обществе трудящиеся — крестьяне и ремесленники,— как правило,

имели свое собственное жилище; капитализм же лишил новый класс трудящихся — пролетариат — собственного жилища, что в связи с быстрым численным ростом рабочих вызвало небывалый спрос на сдаваемые внаем квартиры. Так появился спутник капитализма — жилищный вопрос, превратившийся к концу 19—началу 20 в. в острейшую социальную проблему. Но жилищный вопрос в капиталистическом обществе существует только для трудящихся. Характерные для капитализма различные типы жилища — особняки для буржуазии, доходные дома с благоустроенными квартирами для так называемых средних слоев, сначала бараки, а затем сооружаемые особенно в последние десятилетия под давлением требований рабочих стандартные, так называемые дешевые дома, доступные, как правило, лишь для части рабочего класса, наглядно отрйжают непримиримые классовые противоречия общества.

В то же время под влиянием развития производительных сил и научно-технических достижений в градостроительстве и жилищном строительстве появилось много нового, особенно в области благоустройства городов (водопровод, канализация, усовершенствованное уличное покрытие, освещение, транспорт) и в оборудовании квартир.

К концу 19—началу 20 в. в основном завершился процесс сложения характерных для капиталистического общества новых типов зданий, вызванных к жизни развитием промышленности, транспорта и торговли, потребностями новых социальных слоев и т. д. Появление в относительно короткий исторический период большого количества новых типов зданий поставило перед архитекторами чрезвычайно трудные профессиональные, технические и художественные задачи: правильное размещение этих зданий в городе, организация новых функциональных процессов, создание обширных безопорных помещений с большими окнами или верхним светом, поиски художественного облика новых сооружений, основанные на эстетическом осмыслении и новых материалов и новых типов самих архитектурных сооружений. Промышленные предприятия и банки, элеваторы и мосты,

железнодорожные вокзалы (позже — аэропорты) и большие жилищные комплексы, выставочные павильоны, универмаги и пассажи — все эти сооружения не укладывались в старые «классические» каноны композиции плана или фасада. Развитие промышленности и внедрение в строительство научно-технических достижений (в том числе более совершенных методов расчета) сопровождалось появлением новых строительных материалов и конструкций (сталь и железобетон; каркас, висячие покрытия и фермы), стандартных элементов, механизации ряда строительных процессов и приемов монтажа. Все это предоставляло архитекторам широкие возможности для рациональной организации строительного производства, меняло многие привычные представления об архитектурной тектонике, об эстетической природе архитектуры.

Однако эти объективные предпосылки развития архитектуры не сразу получили отражение в творческой практике зодчих. Значительную роль сыграл здесь и характерный для этого периода разрыв между деятельностью архитекторов и инженеров. Само по себе появление в строительстве новой самостоятельной профессии инженера было прогрессивным явлением и отражало общий процесс разделения труда. Но разделение это произошло не внутри ранее единой профессии архитектора, а как бы вне ее, что привело на первых порах к делению всей области строительства на две части: «архитектурную», где ведущую роль играл архитектор (в основном традиционные типы зданий) и «инженерную», оказавшуюся почти целиком в ведении инженеров (инженерные сооружения и большая часть новых типов зданий, многие из которых — промышленные, складские, транспортные и другие — в тот период вообще не считались «архитектурой»). А между тем именно в новых типах Зданий наиболее широко применялись новые строительные материалы и конструкции, именно здесь особенно необходима была рука архитектора-художника, способного опоэтизировать творения нового времени. На деле же архитекторы часто выступали в роли декораторов, скрывавших за фальшивой оболочкой традиционных архитектурных форм новые конструкции.

Однако уже в конце 19—начале 20 в., т. е. в годы перерастания капитализма в империализм, все более отчетливо начинают проявляться тенденции к созданию нового «стиля», который был бы свободен от архаичного архитектурного наряда, ничем уже не связанного со структурой, объемно-пространственным построением и конструкцией строящихся зданий. Этот новый «стиль», сосуществующий первое время с эклектической архитектурой, типичной для 19 в., формируется, в отличие от прошедших эпох, уже не в общественных зданиях, в храмах, дворцах, ратушах, а в частных особняках или же в торговых, конторских и промышленных постройках, то есть в сооружениях, связанных с экономическим господством буржуазии.

Где именно раньше всего проявлял себя новый «стиль», зависело от конкретных исторических условий каждой страны. В одних странах господствующие классы, разбогатевшие на грабеже колоний и угнетении зависимых народов, особое внимание уделяли ((модной)) архитектуре своих фешенебельных вилл; в других странах на сложение новой архитектуры большое влияние оказывало быстрое развитие промышленности и строительство заводов, деловых и торговых зданий, то есть тех сооружений, где наиболее ярко отражался практицизм буржуа. С другой стороны, на развитие новой архитектуры постепенно оказывали все большее влияние достижения строительной техники, объективные требования, которые вынуждены были учитывать архитекторы в связи с ростом городов и все большее и большей «социализацией» бытового уклада жизни, исчезновением старых, патриархальных, замкнутых форм быта. Все это предопределило сложность и противоречивость формирования новой архитектуры в рассматриваемый период.

Борьба за новую архитектуру началась с отказа от ордерных канонов. Многим в эти годы было ясно, что эклектика изжила себя, однако большинство архитекторов не видело художественных возможностей формообразования в новой рациональной функционально-конструктивной основе здания.

Инерция была еще слишком сильна. Одни архитекторы в своих поисках обращаются к традициям тех периодов развития архитектуры прошлого, где взаимосвязь формы, функции и конструкции была сравнительно более органичной,— к местным традициям жилой архитектуры (малоэтажное строительство в Англии), кирпичной готике (Голландия) и т. д. Они отказываются от обильного декора, стремятся рационально применять традиционные и новые строительные материалы и конструкции, много внимания уделяют правильной организации функционального процесса.

Другие архитекторы видели дальнейшие пути развития архитектуры в создании нового декора и новых приемов его композиции, в которых были бы выявлены эстетические возможности металла и железобетона. Приняв за основу такие свойства этих материалов, как ковкость железа и пластичность бетона, они попытались на этой основе создать совершенно новые архитектурные формы и декор, резко отличные от традиционных. Извивающиеся линии металлических переплетов перил и балконных ограждений сочетались с прихотливыми изгибами кровли, криволинейной формой проемов и т. д. Полная свобода от канонов классики, возможность «изобретать» новые композиции и формы увлекали архитекторов многих европейских стран. Так сложилось новое направление — стиль модерн,— которое в короткий срок завоевало широкую популярность и под разными названиями развивалось на рубеже веков в Бельгии («Ар Нуво»), Австрии («Сецессион»), Германии («Югенд-стиль»), Италии («Либерти»), Испании («Модернисмо») и других странах.

Модерн в архитектуре был весьма противоречивым явлением. С одной стороны, он несомненно представлял собой попытку по-новому подойти к организации интерьера (в частности, разработка нового типа квартиры доходного дома и особняка), стремление выявить конструктивные и эстетические возможности металла и железобетона, опирался на широкое использование стекла и майолики. С другой стороны, для модерна был характерен откровенный

декоративизм, иррационализм в эстетических исканиях, нередко переходящий в откровенную мистику (например, творчество испанского архитектора А. Гауди). В стиле модерн строились доходные дома и особняки, церкви и вокзалы, банки и театры. Но все же модерн был прежде всего стилем, связанным с индивидуалистическими устремлениями буржуазии,— не случайно первой постройкой в этом стиле был особняк на улице Тюрен в Брюсселе (архитектор В. Орта).

Декоративные мотивы модерна часто объединялись с традиционными формами старой национальной архитектуры докапиталистического периода. Своеобразным был, например, «национальный модерн» в Финляндии (архитекторы Г. Гезелиус, рл. Саари-нен и другие), в России (архитекторы Ф. Шехтелъ, Ф. Лидваль, А. Гоген, Н. Васильев и другие), в Чехословакии (архитекторы Я. Котера, И. Фанта и другие).

Модерн был первым направлением архитектуры капиталистических стран, на судьбу которого большое влияние оказали требования рекламы и моды. Но мода на модерн скоро прошла.

Разрушив каноны ордерной эклектики, сам модерн оказался нежизнеспособным направлением, не стал полноценным стилем с устойчивой, законченной художественной системой, так как при создании модерна стоявшие у его истоков архитекторы (А. ван де Вельде, В. Орта, И. Ольбрих и друдие) исходили прежде всего из желания заменить старый архитектурный декор новым и меньше внимания уделяли выявлению новых закономерностей развития архитектуры, эстетическому осмыс-лению выразительности новых по функции и планировке форм архитектуры, новых строительных материалов и конструкций. Кризис эстетических концепций модерна показал, что устарели не только архитектурные формы «классики», но и сам принцип взаимосвязи архитектурно-художественных форм и функционально-конструктивной основы зданий. И тем не менее в общем ходе развития европейской архитектуры модерну принадлежит важное место. Он как бы обозначил

рубеж между периодом безраздельного господства эклектики и периодом, когда поиски новых путей развития архитектуры стали более осознанными, тесно связанными с выявлением рациональных конструктивных и функциональных основ архитектуры. Да и сам модерн развивался. Пройдя стадию всеобщего увлечения новым декором (в отдельных странах это происходило в различные сроки), модерн постепенно становится более сдержанным, и во внешнем облике его построек (поздний модерн) все отчетливее начинает проявляться функционально-конструктивная основа зданий. Передовые архитекторы ряда европейских стран, преодолевая декоративистские тенденции модерна, постепенно все более активно включаются в поиски новой рациональной архитектуры (О. Вагнер и И. Гофман в Австрии, Ф. Шехтель в России и другие).

Наиболее интенсивно эти поиски велись в тех странах, где в это время происходило быстрое развитие экономики,— в США и Германии.

Большое влияние на развитие рационалистических тенденций в архитектуре рассматриваемого периода оказало внедрение в строительство железобетона, который в начале 20 в. все шире начинает использоваться не только в качестве чисто конструктивного элемента, но и как средство создания выразительной объемно-пространственной композиции. Это было связано как с деятельностью ряда архитекторов (О. Перре, Т. Гарнье), смело применявших железобетон в своих проектах и постройках и пытавшихся освоить его художественные возможности, так и с выявлением новых конструктивных возможностей этого материала (мосты Р. Майяра, складчатые оболочки Э- Фрейсине, ребристый купол «Зала столетий» во Вроцлаве М. Берга и др.)* В последние годы перед первой мировой войной появились первые проектные предложения, направленные на широкое внедрение в строительство массовых типов жилища принципов типизации, стандартизации и заводского изготовления элементов зданий (Ле Корбюзье, Гропиус). Работая над созданием серийного и индивидуального дома, доступного

каждому, В. Гропиус писал в 1909 г.: «Идея индустриализации жилищного строительства может получить свое осуществление только в том случае, если в каждом проекте будут применяться аналогичные конструктивные элементы, что позволит обеспечить серийное производство, одновременно рентабельное и недорогое для потребителя». В то же время Гропиус, понимая опасность непосредственного перенесения принципов стандартизации производства конструктивных элементов на сами типы зданий, предостерегал, что столько разнообразное сочетание этих различных элементов позволит удовлетворить запросы людей: создать дома, отличающиеся друг от друга».

Борьба за новую эстетику архитектуры часто принимала в этот период характер публицистических выступлений, острие которых было направлено против эклектики и декоративизма. Наибольший резонанс получили в начале 20 в. теоретические работы А. Лооса (Австрия), который, отрицая всякий декор, видел основу новой эстетики архитектуры в гладких стенах, в сочетании простых объемов и в четких пропорциях, связывая все это с необходимостью рационального учета функции зданий, а также работы итальянских футуристов (А. Сант-Элиа> М. Кьянтоне и другие), пытавшихся искать новую эстетику в подражании машине, в создании подчеркнутой динамической композиции зданий (символический экспрессионизм), в выявлении во внешнем облике сооружения движущихся элементов (эскалаторы, лифты, поднятые над уровнем земли улицы).

Однако как ни были значительны все эти новые тенденции в развитии архитектуры, решительный перелом наступил позже, на втором этапе развития искусства 20 в., то есть в период, охватывающий хронологически время между Октябрьской революцией и окончанием второй мировой войны.

* * *

После первой мировой войны резко обострились противоречия в градостроительстве большинства европейских стран. Состояние крупных городов требовало срочных мер.

Рост трущоб, ухудшение санитарно-гигиенических условий жизни, транспортные затруднения — вес это было одним из характерных проявлений кризиса капиталистического общества. Отсутствие реальной возможности осуществления широких градостроительных мероприятий в условиях частной собственности на землю (что еще более усугублялось экономическими трудностями первых послевоенных лет) привело к тому, что в области градостроительства в первые послевоенные годы особенно широкое распространение получили принимавшие нередко утопический характер «бумажное проектирование» и различные теоретические искания, как правило, далекие от практики, сыгравшие, однако, свою роль при переходе в дальнейшем к практической архитектурно-строительной деятельности. Именно в этот период с особой отчетливостью сформировались основные теоретические направления капиталистического градостроительства, условно объединяемые понятиями «урбанизм» и «дезурбанизм».

Наиболее последовательным выразителем урбанистических тенденций начиная с 20-х гг. выступает французский архитектор Ле Корбюзье. В выставленной им в парижском «Осеннем салоне» 1922 г. диораме «Современный город на 3 миллиона жителей», так же как и в проекте реконструкции центра Парижа («План Вуазен», относящемся к 1925 г., Ле Корбюзье выдвигает идею застройки города небоскребами, занимающими весь центральный район, с высокой плотностью населения и геометрически организованной сетью транспортных артерий. В проектах Ле Корбюзье транспортные устройства занимают очень большой процент территории, и ее потерю должны компенсировать небоскребы. По внешнему облику и по структуре эти во многом полемические проекты города скорее представляют собой продукт рационалистического ума инженера, чем творение художника. В то же время в проектах Корбюзье впервые с такой ясностью ломается привычное представление о характере городской застройки, свойственное еще эпохе феодализма, и намечается новый масштаб и пространственная организация городов 20 в. Заслуга Ле Корбюзье заключается в том, что он, сумев

отбросить традиционные представления о городе, перевел обсуждение проблемы градостроительства на уровень современных задач, хотя в его конкретных предложениях было много нереального (особенно для условий того времени). Как и многие другие западные архитекторы, он видел причины кризиса капиталистического города прежде всего в том, что новые достижения строительной техники и современный транспорт вступают в противоречие со старой, доставшейся от феодального общества планировочной структурой и застройкой городов. При таком подходе к проблемам градостроительства социальная природа кризиса капиталистического города оказывалась завуалированной и все якобы сводилось лишь к задаче реконструкции старых городов.

Дезурбанистические тенденции, развитие которых было связано в предшествовавший период с идеями города-сада Э. Хоуарда, в межвоенные годы не только не ослабевают, но и завоевывают новых сторонников. В реальном строительстве (города-сады: УЭЛЬВИН в Англии, Мезон Бланш во Франции, Споржилов в Чехословакии и многие другие) вырабатывались разнообразные приемы свободной планировки и застройки небольших городов, проверялись различные теоретические концепции. Так, например, в Редборне (США) впервые была осуществлена идея разобщения пешеходных и транспортных потоков, ставшая в дальнейшем одним из важных принципов современного градостроительства.

В то же время выясняются многие органические пороки развития городов-садов в капиталистических условиях. Большинство из них либо превращаются в города-спальни, что ведет к дальнейшему увеличению неизбежных транспортных поездок населения, либо превращаются в колонии вилл зажиточных буржуа и не решают проблемы расселения основной массы трудящихся.

Тем не менее идеи дезурбанизма занимали умы многих видных теоретиков и практиков архитектуры, выливаясь порой в утопически окрашенное отрицание городов вообще. Так, в

1920 г. немецкий архитектор Бруно Таут в своей книге «Распад городов» предложил перейти на рассредоточенное расселение в небольших поселках, насчитывающих всего 500—600 человек. Выдвинутая им крылатая фраза «Земля — хорошая квартира» становится в это время ведущим лозунгом дезурбанистической теории.

Своего рода манифестом дезурбанизма явилась книга Ф. Л. Райта «Исчезающий город» (1930), в которой он предлагал проект идеального города Бродакр-Сити, где на каждую семью приходится по акру территории, главным занятием является земледелие, а основой взаимоотношений — личный автомобиль. Подобные взгляды, характерные и сегодня для многих американских архитекторов, отчетливо выражены в тезисе В. Грюэна: «У нас есть машина, и мы должны ездить со скоростью 100 км в час, у нас есть телевизоры, и поэтому мы можем жить далеко друг от друга. Мы не нуждаемся больше в городе и должны избрать новую форму человеческого поселения, где непосредственные личные отношения будут заменены искусственными». В этом высказывании Грюэна наглядно переплетаются равно характерные для капитализма дух эгоистического замкнутого индивидуализма и тяга к механизированной стандартизации жизни и быта. Дезурбанизм как течение капиталистического градостроительства тесно связан с идеологией реформизма, с мыслью о возможности преодоления социальных противоречий и установления «классового мира» средствами рациональной планировки поселений.

Однако не только перечисленные идеи определили 20—30-е гг. нашего столетия как новую фазу развития городов. Если во все прошлые эпохи город рос постепенно от центра к периферии, причем соответственно снижалась и плотность населения, то теперь начинают наблюдаться и противоположные тенденции. Кроме отдельных городов возникают группы взаимосвязанных между собой населенных пунктов, тяготеющих к тому или иному крупному промышленному центру,— так называемые конюрбации. Сложились конюрбации Большого Лондона, Большого Парижа,

Большой Праги, Нью-Йорка, Токио и многие другие. В Европе рост населения конюрбации в 15—20 раз превышал темпы роста собственно крупных городов, образующих их ядро. Особенно наглядно эта тенденция видна на примере старых городских центров, которые постепенно лишались постоянного населения, превращаясь в деловое Сити, место сосредоточения банковских контор, торговых предприятий и деловых представительств. Безусловно, этот функциональный и социально-политический процесс оказывал сильнейшее влияние на художественный облик городов, на характер их центральных и окраинных ансамблей.

Развитие конюрбации явилось одной из первых причин, приведших к возникновению новой области градостроительства — территориального планирования. Первые шаги в этом направлении были сделаны в Англии (районная планировка Донкастера) и в Германии (районная планировка Рура). В 20—30-х гг, были разработаны проекты планировки пригородных зон таких крупных городов, как Париж, Лондон, Копенгаген и др. Широкую известность получил план Большого Нью-Йорка, охватывающий территорию в 150 тысяч гектаров с населением более 10 миллионов человек.

Разработка схем районной планировки постепенно вылилась в самостоятельную область градостроительства, приобретавшую все более крупный размах и важное значение. Признавая ведущее экономическое, демографическое и социально-общественное значение территориального планирования, следует вместе с тем подчеркнуть, что его рождение ознаменовало собой появление и новой обширнейшей области пространственного искусства, почти неизвестной до 20 в. Речь идет об эстетической организации крупных пространств, о связанной с нею ландшафтной архитектуре, что стало особенно насущным делом в условиях быстрого освоения ранее пустовавших территорий, роста внегородского автомобильного транспорта и туризма, угрозы частичной или полной утраты сохранившихся природных богатств: водоемов, лесных массивов, живописных долин,

каньонов, пещер, берегов рек, озер и морей. Районная планировка с самого начала включала в круг своих интересов такие вопросы, как начертание и выбор трасс автомобильных, туристических и прогулочных дорог (в том числе с учетом раскрывающихся с них ландшафтов), размещение пансионатов, кемпингов и мотелей в природных условиях, определенное регулирование высоты и характера застройки различных мест планируемого района и т. д. Иначе говоря, была выдвинута идея не только экономического, но и эстетического преобразования ландшафта, сознательного формирования «суперансамблей», композиция которых разворачивается на многокилометровом пространстве и основывается на синтезе природы и создаваемых человеком архитектурных, инженерных и транспортных сооружений.

В числе первых достижений в этой области эстетической деятельности человека, теснейшим образом связанной с техникой и экономикой, следует отметить специальные туристические дороги Германии, частичное осуществление проекта планировки Парижского района и значительные работы, проведенные в Америке по созданию национальных лесов и парков. Большое влияние на развитие прогрессивных градостроительных идей на Западе оказали в 20-е и 30-е гг. поиски советскими архитекторами новых форм социалистического расселения, а также успехи советской архитектуры в создании новых жилых комплексов с сетью коммунально-бытового обслуживания (так называемых «соцгородов»), в строительстве новых городов на востоке страны (Магнитогорск, Кузнецк и др.)» в разработке научно обоснованных проектов районной планировки (Апшеронский полуостров, Большая Уфа, Южный берег Крыма). Появляются градостроительные проекты, где делаются попытки решения социальных проблем с учетом опыта строительства рабочих поселков и советского опыта. Наиболее интересным из них является проект «Лучезарного города» Ле Корбюзье (1930), в котором делается попытка по-новому организовать быт городских жителей.

В целом проекты районной планировки наталкивались чаще всего на практическую невозможность преодолеть противоречившие им частнособственнические интересы. Трудность, а порой и практическая бесперспективность районной планировки в условиях капитализма определяется также отсутствием планового развития хозяйства, без которого можно говорить лишь о некоторой регулирующей роли территориальных планов, но не о их реальной ценности как практического инструмента для научно обоснованного размещения промышленности и населенных мест в пределах экономического района, а также для достижения целостных и гармонических пространственных ансамблей на обширных территориях.

Жизнь опрокинула многие замыслы и схемы и показала неосуществимость в капиталистических условиях проектов коренной реконструкции крупных городов и создания новых в социальном отношении типов поселений. Поэтому архитекторы Запада начинают искать путей не коренной реконструкции, а частичного исправления старых городов.

Начиная с середины 20-х гг., особенно в Европе, осуществляется довольно широкое жилищное строительство. Напуганная победой Великой Октябрьской революции в России и революционными выступлениями рабочего класса Западной Европы, буржуазия была вынуждена в эти годы пойти на некоторые уступки в жилищном вопросе.

Перед архитекторами ряда капиталистических стран были выдвинуты новые задачи — строительство жилых комплексов с экономичными типами квартир, которые должны были решить жилищную проблему для средне- и низкооплачиваемых категорий рабочих. Однако построенные в этот период на государственные, муниципальные и кооперативные средства жилые комплексы именно для этой категории трудящихся оказались недоступными из-за высокой квартирной платы.

Благоустроенными квартирами (в большинстве случаев выстроенными на государственные субсидии) воспользовались прежде всего мелкобуржуазные слои городского населения и

отчасти хорошо оплачиваемая верхушка рабочего класса. Новые жилые дома были более современными по своему оборудованию, размещались в относительно благоустроенных кварталах, и квартплата в них была несколько ниже, чем в доходных домах, принадлежавших частным предпринимателям. Поэтому многие бывшие жильцы доходных домов стали потребителями «дешевых» жилищ, а строительство доходных домов оказалось в этих условиях малоприбыльным делом и значительно сократилось, сохранившись главным образом в плотно застроенных центральных районах крупных городов, где высокая квартплата давала возможность подучать значительный доход.

Созданная в 1928г. международная организация архитекторов — СИАМ («Международные конгрессы современной архитектуры»), ведущую роль в которой играл Ле Корбюзье, разработала на одном из своих конгрессов (Афины, 1933) так называемую «Афинскую хартию» (опубликована в 1943 г.). В этой хартии, опираясь на достижения градостроительной науки и практического строительства, конгресс сформулировал задачи современного градостроительства.

В «Афинской хартии» провозглашался принцип, согласно которому ключом для создания любой архитектурной композиции должны являться потребности человека. В ней было дано определение города как жилого и производственного комплекса, связанного с окружающим районом и зависящего от политических, культурных, социальных, экономических и географических условий. Были сформулированы три основные функции города как центра: 1) производства, 2) жилья, 3) отдыха (культура духа и тела). Все эти функции связаны между собой четвертой присущей городу функцией — транспортной. Таким образом, в хартии был сформулирован комплексный подход к проблемам градостроительства.

Провозглашенные «Афинской хартией» принципы в основном правильно отражали уровень градостроительной

науки тех лет. Однако на практике многие из выдвинутых задач (особенно те, которые имели отношение к социальным проблемам градостроительства) наталкивались при попытке их решения на непреодолимые препятствия, а другие коренные вопросы даже и не ставились.

Это особенно наглядно видно при сравнении деятельности немецкого Верк-бунда (основан в 1907 г.), который преследовал чисто практические цели — внедрение в строительство достижений промышленности и СИАМа. Участвовавших в Веркбунде промышленников интересовали не отвлеченные декларации, а реальные возможности извлечения прибыли. В отличие от СИАМа, деятельность которого носила во многом оппозиционный по отношению к существующим социальным условиям развития архитектуры характер, Веркбунд ограничивался областью делового решения технических и профессиональных проблем в пределах возможностей, предоставляемых условиями капиталистического общества, что проявлялось, например, в строительной деятельности по организации выставок и созданию экспериментальных жилых поселков: выставка в Кельне (1914) — промышленные, общественные и другие здания; жилой комплекс Вайзенхоф в Штутгарте (1927).

В поисках методов и путей преодоления острых транспортных затруднений и общего кризиса больших городов, связанного с их быстрым ростом, в период между двумя мировыми войнами было выдвинуто несколько новых архитектурно-планировочных идей. Среди них следует упомянуть доктрину английского специалиста по транспортным вопросам А. Триппа и работы архитектора П. Аберкромби, оказавшие существенное влияние на развитие современного градостроительства и, в конечном счете, на изменение подхода к созданию художественного облика городов.

А. Трипп на рубеже 30-х и 40-х гг. выдвинул ряд требований, которым должна удовлетворять в интересах рациональной организации транспорта планировка

современных городов. Основываясь на комплексном понимании архитектурно-планировочных и транспортных проблем, он разработал универсальную классификацию улиц и принципы их сочетания, предложил создавать независимые от остальной уличной сети скоростные магистрали, которые рассекали бы город на ряд обособленных пространств, наметил приемы дальнейшего разобщения транспортного и пешеходного движения. Осуществление этой тенденции неизбежно вело к увеличению роли различных инженерных и транспортных сооружений в эстетике города, требовало от архитекторов принимать во внимание особенности восприятия отдельных частей и ансамблей города с магистралей, рассчитанных на ту или иную определенную скорость движения. П. Аберкромби, опираясь на идеи организации общественного обслуживания в ограниченных по территории жилых образованиях, выдвинутые в 20-х гг. советскими архитекторами, и на теоретические обоснования принципов микрорайонирования, предложенные в 1929 г. американцем К. А. Перри, разработал метод реконструкции большого города (в конкретном случае — Лондона) посредством расчленения его на отдельные жилые комплексы. В дальнейшем Аберкромби развил мысль о разуплотнении города посредством создания вокруг него городов-спутников, воплотившуюся позже (1944) в проекте Большого Лондона.

Однако стихийный рост капиталистических городов не давал возможности создавать не только такие крупные, но и более локальные архитектурные ансамбли. Лишь в отдельных случаях удавалось добиться известного композиционного и стилевого единства. В качестве примеров можно привести застроенную многоэтажными жилыми домами улицу архитектора Малле Стевена в Париже, а также комплекс Рокфеллер-центра в Нью-Йорке (архитектор Э- РеЙнгардт и другие).

Для фашистской архитектуры Германии и Италии было характерно стремление к показному парадному градостроительству. Грандиозные проекты перестройки столиц были предназначены не для оздоровления города, коренного

улучшения условий жизни населения или решения транспортных проблем и не опирались на достижения современной градостроительной науки, а преследовали чисто репрезентативные цели. По своим композиционным и архитектурным качествам они были значительно ниже работ, осуществлявшихся в те же годы в других европейских странах, а по художественной направленности обращены в прошлое, проникнуты духом внешнего подражательства архитектуре императорского Рима или немецкого средневековья. Нацисты пытались даже объявить себя единственными законными наследниками классического искусства Древней Греции, утверждая, что она создана германцами.

Значительные изменения в межвоенный период произошли и в самих формах сооружений и в понимании архитекторами основ эстетической выразительности новой архитектуры. Большое значение для сложения новой архитектуры в эти годы приобрело освоение новых строительных материалов. Именно для этого периода характерно осуществление в широких масштабах тех конструктивных идей, которые были выдвинуты в конце 19—начале 20 в.; металлический и железобетонный каркас, навесные остекленные стены-экраны, решетчатые металлические конструкции и т. д. Появляются первые опыты строительства жилых домов из сборных железобетонных панелей (поселок в Дранси близ Парижа).

Все большее внимание начинает уделяться таким пространственным конструкциям, где не только наиболее эффективно используются конструктивные свойства новых материалов (в частности, железобетона), но и большую роль играет найденная математическим путем геометрическая форма данной конструкции, влияющая на ее тяжесть и несущую способность, развитие теории расчета конструкций (в частности, создание Ф. Дишингером теории расчета оболочек).

Получают развитие пространственные тонкостенные железобетонные конструкции (купольная оболочка планетария в Вене, 1932; сводчатые параболические оболочки склада цемента в Цюрихе, 1939, инженер Р. Майяр).

Развитие новых пространственных конструкций и их широкое внедрение в практику оказали решительное влияние на облик архитектурных сооружений. Фактически поиски новых форм были неразрывно связаны с поисками новых конструктивных систем, и в этой органической связи прослеживается возрождение того единства художественного и конструктивного, которое было присуще лучшим периодам исторического развития зодчества. Легкие, четкие и логичные конструктивные формы способствовали раскрытию новых эстетических возможностей архитектуры. Они создавали богатые возможности для свежих, принципиально новых и эстетически полноценных композиций внутреннего и внешнего пространства Зданий и сооружений, подсказывали оригинальные пути поисков художественной выразительности архитектуры. Однако не всегда эти возможности правильно реализовывались. В ряде случаев преувеличение роли техники в формировании облика зданий приводило к неоправданной фетишизации технических проблем, рождало увлечение эстетикой техницизма, получившей в этот период большое распространение в капиталистических странах.

После первой мировой войны в большинстве капиталистических стран Европы жилищная нужда приняла характер массового бедствия. Однако, несмотря на то, что жилищное строительство в капиталистических странах было связано во многом с социальной демагогией и практически удовлетворяло потребности мелкобуржуазных слоев городского населения и верхушки рабочего класса, в самом жилищном строительстве были достигнуты в эти годы значительные успехи.

Многие крупные проекты жилых комплексов являлись результатом предварительной исследовательской работы. В ряде западноевропейских стран были созданы специальные научно-исследовательские организации, занимавшиеся разработкой проектов экономичной квартиры с встроенным оборудованием, рациональной планировкой и оборудованием кухни, а также вопросами ориентации жилого дома,

звукоизоляции, инсоляции и сквозного проветривания квартир.

Изменился архитектурный облик и сам тип жилого дома. Появились галлерейные дома, многоэтажные дома с двухэтажными квартирами, дома коридорного типа. При этом в различных странах был весьма различен и характер размещения жилых зданий в городе. Так, в Англии многоэтажные блоки жилых домов строились преимущественно в реконструируемых городских районах с высокой плотностью населения, но особенно широко велось коттеджное строительство на окраинах. Во Франции и Германии многоэтажное строительство велось на периферии городов, в новых районах.

В жилых домах в этот период широко применяются горизонтальные и ленточные окна, лоджии, балконы, остекленные лестничные клетки. Уходят в прошлое высокие со скатами крыши; на смену им приходят плоские покрытия. Во многих случаях в архитектуре жилых домов появляется стремление к легкости, более или менее широкому раскрытию интерьеров в окружающее пространство, что первоначально было характерно преимущественно для новых общественных зданий.

Во многих жилых комплексах 20—30-х гг. была заложена основа современных многоэтажных (секционных) и малоэтажных (блокированных) жилых домов, в которых были использованы достижения науки и техники и учтены новые требования к планировке, оборудованию и благоустройству квартиры.

Заметным явлением в архитектуре и градостроительстве межвоенного периода было строительство небоскребов, которое особенно бурно развернулось в эти годы в США. Небоскребы возникли в крупных городах Америки не как следствие осуществления определенных градостроительных или эстетических принципов. Их появление было вызвано к жизни исключительно высокой стоимостью земельных участков в центральных районах городов и стремлением

предпринимателей извлечь из своих владений максимальную прибыль. После отказа от творческих принципов чикагской школы и возобладания эклектики в США каркасная система небоскребов долгое время старательно маскировалась с помощью традиционных приемов классицизма и других «исторических)) стилей. В облике небоскребов господствовало беспорядочное нагромождение элементов античной архитектуры, эпохи Возрождения и готики. Лишь в 1922 г., после международного конкурса на здание «Чикаго трибюн», в проектах В. Гропиуса и Эл- Сааринена впервые была дана современная трактовка многоэтажного высотного здания с использованием сетки вынесенного на фасад железобетонного каркаса (со сплошным остеклением) или стройными, стремящимися ввысь вертикалями, наметился решительный перелом в направлении разработки современных архитектурных форм небоскребов.

Несмотря на выработку определенных градостроительных правил, регламентировавших размещение и характер небоскребов с точки зрения учета элементарных санитарно-гигиенических норм застройки, строительство их в капиталистических городах, и особенно в США, долго велось хаотически и создавало темные улицы-коридоры, где даже днем приходилось зажигать электричество, а квартиры в нижних этажах были почти лишены света и воздуха. Полностью отсутствовал какой бы то ни было контроль за архитектурно-художественным обликом небоскребов и их композиционной взаимосвязью. В результате возникало хаотическое нагромождение железобетонных громад, создающих беспокойный силуэт.

Важнейшее значение для становления новой архитектуры и ее рационалистического направления имела европейская архитектура 20-х гг. Под влиянием общего революционного подъема в послевоенной Европе и социальных преобразований в СССР архитектура этих лет стала одним из наиболее прогрессивных этапов в развитии капиталистической архитектуры; большой удельный вес рабочего класса среди населения Европы и его опыт политической и экономической

борьбы способствовали тому, что потребности рабочего класса оказали значительное влияние на архитектуру 20-х гг. Для нее были характерны усиление внимания к социальным проблемам (градостроительство, жилищное строительство) и вопросам индустриализации и стандартизации строительства, поиски наиболее экономичных и удобных функциональных решений и новых художественных средств и приемов.

Современный многоэтажный жилой дом и жилой комплекс во многом обязаны своим развитием потребностям самого передового класса капиталистического общества — пролетариата (наиболее интересно в этом отношении венское муниципальное строительство 20—30-х гг.).

Для этого периода характерно повышенное внимание архитекторов к таким типам сооружений, как школы, больницы, коммунально-бытовые здания. Архитекторы капиталистических стран разработали ряд интересных рациональных типов школьных и больничных зданий, создали различные варианты их планировки и объемно-пространственной композиции.

Направленность новой архитектуры этого периода связана во многом с деятельностью Баухауза, руководителем и идеологом которого был В. Гропиус (большую роль в деятельности Баухауза сыграл также Г. Майер, сменивший в 1928 г. Гропиуса на посту директора). Роль Гропиуса, одного из создателей творческого направления функционализма (*Термин «функционализм» выражает стремление его сторонников руководствоваться при создании архитектурных сооружений рациональным методом их конструирования согласно тем социальным и бытовым функциям, ради которых эти здания сооружались.*), в развитии зарубежной архитектуры 20—30-х гг. можно сравнить с ролью Салливена и чикагской школы в деле развития прогрессивных тенденций архитектуры в конце 19 в.

Баухауз возник в годы подъема революционной борьбы немецкого пролетариата, что сказалось на демократическом характере его программы и деятельности, особенно в области архитектуры и художественной промышленности. Объединяя различных по мировоззрению представителей «левых»

направлений многих видов искусства из ряда европейских стран, Баухауз стал своеобразным идеологическим, производственным и учебным центром художественной жизни Западной Европы. Деятельность Баухауза, особенно в области изобразительного искусства, была весьма противоречивой. И в вопросах архитектуры позиции Баухауза не были едины, отражая различие мировоззрений объединенных в нем архитекторов. Наиболее последовательно теоретические основы европейского функционализма 20-х годов выражены в работах главы и идеолога этого направления Гропиуса.

«Цель Баухауза,— писал Гропиус,— состоит не в пропагандировании какого-либо стиля, системы или догмы, а в том, чтобы оказывать живое влияние на творчество». Критикуя архитектуру, «перегруженную эстетически-декоративными мотивами», Гропиус писал: «Строительство... будущего явится оформлением наших жизненных процессов, свободным от чуждой нагрузки. И при осуществлении этого строительства архитектор может лишь выиграть, а не проиграть от применения индустриальных методов производства. Ему должно быть понятно, что он никогда не может быть замещен инженером, ибо по существу его профессии он должен быть не только техником, но и всеобъемлющим организатором, концентрирующим в одной голове все научные, социальные, технические, экономические и композиционные проблемы строительства и соединяющимся для общей плановой работы с многочисленными специалистами и рабочими. . .». Наиболее характерным образцом применения этого метода является построенное в 1925—1926 гг. по проекту Гропиуса здание Баухауза в Дессау, состоящее из отдельных различных по форме и высоте объемов, соединенных крытыми переходами (павильонный тип здания). Большое влияние на формирование взглядов Гропиуса оказало и то обстоятельство, что его деятельность как практика-архитектора была связана главным образом с теми видами архитектуры, которые имели решающее значение для формирования рационалистических направлений новой архитектуры: с промышленным и массовым жилищным строительством.

Значительным центром европейского функционализма 20-х гг. можно считать Голландию. Здесь прежде всего выделяется деятельность Я. И. П. Ауда по строительству рабочих поселков. Однако Ауд, отдавая много внимания поискам рациональных решений экономичных типов жилого дома, не признавал до конца неразрывной связи этих поисков с выработкой новых эстетических принципов новой архитектуры. В этом сказалось противоречие между его творчеством и теоретическим кредо. Признавая, что «архитектор делается рационалистом лишь тогда, когда выше всего ставит цель», Ауд в то же время писал: «Я считаю бесспорным, что архитектура может возникнуть лишь на почве рациональных принципов, но все же, по-моему, рационализм и искусство противоположные вещи». «Я мечтаю о жилище, которое удовлетворяло бы всем требованиям комфорта, но все же я считаю, что дом нечто большее, чем машина для жилья»,— писал Ауд, полемизируя с известным афоризмом Ле Корбюзье.

Однако сам Ле Корбюзье никогда не сводил задачи архитектуры к простому обслуживанию утилитарных потребностей человека. Больше того, именно Ле Корбюзье попытался в своем творчестве объединить рациональные принципы проектирования и искусство архитектуры. «Дом,— писал Ле Корбюзье в 1926 г.,— имеет два назначения. Это прежде всего машина для жилья, т. с. машина, которая должна обеспечить нас эффективной помощью для быстроты и точности работы, машина, умная и предусмотрительная, для удовлетворения требований тела: комфорта. Но в то же время это и место раздумий и, наконец, место, где существует красота, дающая ему спокойствие, которое ему необходимо... Все, что касается практического назначения дома, приносит инженер; то, что касается размышления, духа красоты, порядка, который господствует (и служит поддержкой этой красоте),— все это архитектура».

Блестящий полемист и талантливый художник, Ле Корбюзье своими литературными работами, проектами и постройками способствовал развитию и широкому распространению

рационалистических принципов функционализма. Однако влияние его творчества привело к появлению тенденции известной абсолютизации некоторых функционально-технических и эстетических принципов функционализма (знаменитые «пять принципов»). Сам Ле Корбюзье никогда не стоял на позициях ортодоксального функционализма. Уже в работах 20—30-х гг. можно видеть, что достижения современной строительной техники часто являлись для него лишь средством решения формально-эстетических пластических задач. В этом отношении связь Ле Корбюзье с функционализмом в какой-то степени напоминает связь Райта с чикагской школой. Восприняв рационалистические идеи функционализма и сделав большой личный вклад в их становление, развитие и распространение, Ле Корбюзье в дальнейшем все больше внимания уделяет проблеме архитектурного пространства и, столкнувшись с невозможностью реализации своих градостроительных идей, обращается к формально-эстетическим поискам. Райт проделал эту эволюцию значительно раньше и уже в 20-е гг. выступил с резкой критикой деятельности сторонников функционализма.

В известной мере эта критика была оправдана, так как функционализм был не только исторически ограниченным, но и весьма противоречивым архитектурным направлением. Его прогрессивные черты, связанные прежде всего с жилищным строительством, нашли наиболее последовательное выражение в творчестве таких архитекторов, как Гропиус. Однако среди сторонников функционализма были и такие, которые стояли на позициях утилитаризма (Бруно Таут) или техницизма (Мис ван дер РОЭ). В творчестве и теоретических высказываниях отдельных представителей функционализма, группирующихся вокруг Баухауза и голландского журнала «Де Стейл», имелись формалистические тенденции (Л. Моголь-Надь, Т. Дусбург и другие). И в социальных вопросах позиции функционалистов были весьма противоречивы. Одни из них политически остро ставили социальные проблемы массового строительства (Г. Майер), другие подходили к этим проблемам с реформистских позиций (Гропиус).

В творчестве Ле Корбюзье подход к решению функции здания имел свои особенности. Четко организуя функциональный процесс и график движения, Корбюзье вместе с тем придерживался принципа «переливания» пространства одного функционального элемента в другой, создавая последовательный ряд расчлененных, но не отделенных друг от друга пространственных элементов. В таком понимании организации функционального процесса многое шло от художественных поисков мастера в области новых приемов решения внутреннего пространства в современной архитектуре (в качестве примера можно привести виллу Савой в Пуасси).

В те же 20-е гг. Мис ван дер РОЭ разрабатывает иную систему функционального решения внутреннего пространства здания. Он считает возможным не расчленять внутреннее пространство. ЗакРепляя в плане лишь такие элементы, как лестницы, санузлы и кухня, он предлагает остальное пространство использовать в зависимости от изменения функциональных потребностей, применяя передвижные перегородки (вилла Тугендхат в Брно). Такая гибкая планировка (или, как ее еще называют, «универсальный» план) получила широкое распространение уже после второй мировой войны.

Стремление к разумному, эстетически осмысленному и экономичному использованию новой строительной техники, органическая связь средств художественной выразительности с новыми строительными материалами и конструкциями и прежде всего признание функциональных задач главными в творчестве архитектора — все это сильные стороны рационалистических направлений в современной архитектуре.

Однако восприятие идей функционализма часто было поверхностным. Усваивались не методы, лежавшие в основе творчества сторонников этого направления, а внешне формально-стилистические приемы в тех странах, где функционализм был воспринят как мода, его стилистические каноны пришли в противоречие с реальными материально-

техническими возможностями и оказались неприемлемыми в местных климатических условиях.

Это привело к тому, что уже в 30-е гг., после ликвидации в нацистской Германии одного из основных центров функционализма — Баухауза, это творческое направление переживало серьезный кризис. Одна из причин этого кризиса заключалась также и в том, что многие прогрессивные сами по себе тенденции функционализма в условиях капитализма носили утопический характер. Столкнувшись с реальной капиталистической действительностью в период усиления реакции, наступившей после годов революционного подъема, эти иллюзии оказались развеянными; многие сторонники функционализма потеряли веру в его прогрессивные рационалистические принципы, хотя дело было не столько в ограниченности этих принципов, сколько в социальных противоречиях капитализма.

Очень точно об этом писал еще в 30-х гг. известный американский историк архитектуры Льюис Мумфорд: «К сожалению, архитектору в его деятельности не предоставлено никакого простора — силы, вызывающие к жизни преобладающую часть наших зданий, находятся вне сферы его воздействия... Для архитектуры сохранилось очень скудное поле действия, и если даже ей случается пустить ростки в какой-нибудь незаметной щели, то она цветет лишь до того момента, пока при первой надежде на выгодное дело ее не вырвут оттуда с корнями».

И все же в целом функционализм явился одним из самых значительных и прогрессивных направлений архитектуры капиталистических стран, возникших и развившихся в чрезвычайно сложных политических и социальных условиях послевоенной Европы, и оказал решающее влияние на все последующее развитие новой архитектуры. Однако в своей ортодоксальной форме он не избежал известной ограниченности в эстетических вопросах, что в определенной степени объясняется его полемической заостренностью против эклектики и «левого» формализма.

Уже в 20-е гг. делаются попытки (Г. Херинг, Г. Шароун, Э. Мендельсон — стремление к криволинейным формам) преодолеть излишний утилитаризм и известную сухость объемно-пространственных композиций функционализма, однако интенсивные поиски в этом направлении ведутся начиная с 30-х гг. Одним из наиболее удачных примеров развития функционализма можно считать творчество финского архитектора А. Аалто, для которого характерно использование рационалистических достижений функционализма с одновременным развитием его художественной стороны. Так, например, построенный по проекту Аалто санаторий в Паймио (1929—1933) является следующим шагом в развитии новой архитектуры по сравнению с таким классическим произведением функционализма, как здание Баухауза в Дессау.

В конце 20-х — начале 30-х гг. социальная направленность функционализма, и прежде всего жилищного строительства для рабочих (например, в Австрии и Германии), начинает все больше беспокоить правящие круги; с приходом к власти в Германии фашистов Баухауз был ликвидирован. Нацисты объявили «большевистской» новую архитектуру и взяли курс на отказ от многих ее достижений, особенно в социальных областях. Например, в Германии в жилых корпусах было прекращено строительство детских яслей, столовых и прачечных на том основании, что развитие сети коммунально-бытового обслуживания ведет к разрушению семьи. В период 30-х — первой половины 40-х гг. во многих западноевропейских странах наблюдается отход от ряда прогрессивных научно-технических завоеваний архитектуры 20-х гг. Особенно это относится к фашистским странам (Германии, Италии и Испании).

Дальнейшая судьба новой архитектуры во многом оказалась связанной с США, куда переехали в 30-е гг. многие европейские архитекторы, в том числе (после прихода в Германии к власти фашистов) все крупные немецкие архитекторы — Гропиус, Мис ван дер РОЭ, Мендельсон и другие.

Зародившись в Европе как оппозиционное направление, функционализм был воспринят в США как новое модное течение. Лишенный той конкретной исторической обстановки, в которой он возник и развивался (революционный подъем в Европе в первые послевоенные годы, влияние советской архитектуры), функционализм утратил многие свои прогрессивные черты и распался на ряд течений. Некоторые из них продолжали развивать те его стороны, которые связаны с практицизмом буржуазии, причем теоретическая основа таких течений оказалась близкой к философскому прагматизму. Наряду с функционализмом как основным творческим направлением новой архитектуры в 20-е гг. существовали возникшие еще в довоенные годы архитектурный экспрессионизм, а также такие консервативные направления, как национальный романтизм и неоклассицизм.

Элементы экспрессионизма (создание сложных, беспокойных «динамичных» композиций) были характерны как для приверженцев новой архитектуры (Мендельсон— Башня Эйнштейна в Потсдаме), так и для ряда сторонников национально-романтических направлений (П. Крамер, М. де Клерк, Ф. Хёгер).

Наиболее четкое размежевание демократических и реакционных сил в архитектуре было характерно для Германии 20-х гг., где архитектурное направление, ориентировавшееся на традиционные приемы и средства, смыкалось с реакционными реваншистскими устремлениями империалистических кругов (и позднее было взято на вооружение фашистским государством), а многие сторонники функционализма были связаны с общедемократическим движением в стране.

* * *

Период после 1945 г. характеризуется расширением градостроительной практики в капиталистических странах, что, однако, не снимает, а лишь усиливает социальные контрасты городской жизни. Наиболее наглядно социальные противоречия капиталистического градостроительства

проявляются в быстро растущих городах. Такими городами являются многие крупные города Южной Америки: Сант-Яго (Чили), Каракас (Венесуэла), Рио-де-Жанейро, Сан-Паулу (Бразилия), Монтевидео (Уругвай), Богота (Колумбия) и другие, которые по темпам своего развития в послевоенные годы стоят в первом ряду среди городов капиталистического мира (так, например, за 1940—1950 гг. население Сан-Паулу выросло в два раза). Это красивые города с благоустроенными аристократическими районами. Причем по уровню комфорта, созданному в них для буржуазии и средних классов, они ничем не уступают наиболее богатым городам Европы и Северной Америки. Но центральные импозантные городские ансамбли, как правило, окружены трущобными предместьями, где в антисанитарных условиях живет подавляющее большинство трудящихся (в Рио-де-Жанейро, например, более половины населения живет в лишенных элементарных удобств убогих жилищах — фавелах, а в Чили четвертая часть всего населения страны живет в трущобных поселках — кальямпас). Ненамного лучше обстоит дело и в старых европейских городах. Так, в Лондоне, хотя за последние годы и выросли кое-где многоэтажные коробки из стали, алюминия и стекла — конторы банков, страховых фирм, промышленных компаний,— застройка многих городских районов находится в антисанитарном состоянии, а благоустройство — на уровне 19 в.

Градостроительная наука на Западе достигла в послевоенные годы определенных успехов, например, в области выбора наиболее экономичной структуры жилых комплексов, разработки приемов «свободной» планировки кварталов и принципов организации уличной сети и т. д. Многие из этих достижений нашли практическое применение в строительстве. Среди них следует отметить высокую профессиональную культуру и художественное мастерство, которые отличают лучшие примеры осуществления приемов свободной планировки и застройки новых жилых районов. Во многих странах, и особенно в государствах Северной Европы, архитекторы овладели мастерством тщательного учета специфических природных условий строительства (рельеф и

микрорельеф, водоемы, выходы на поверхность скальных пород, бережное сохранение существующей зелени и т. п.). Успешно разрабатываются вопросы композиции новых городских ансамблей. При условии простой, лаконичной и сдержанной архитектуры жилых и общественных зданий первостепенное значение приобретает объемно-пространственная организация застройки, в которой главенствующую роль играют контрасты высотности и горизонтальной протяженности зданий, продуманное взаимное размещение различных архитектурных сооружений, создающее систему интересных и неожиданно раскрывающихся при движении по жилому району живописных перспектив. Существенное значение в облике новых жилых районов приобрела полихромия. Цвет помогает выделять сооружения или отдельные элементы зданий, если они по замыслу архитектора должны играть основную роль в композиции. Разнообразие в окраске, хорошо продуманное гармоническое сочетание тонов способствуют повышению художественной выразительности комплексов, состоящих из стандартных построек. Вместе с использованием различной фактуры отделочных материалов полихромия составляет одно из важных Эстетических средств современной архитектуры. Применение новых эмульсионных, латексных и дисперсионных красителей, отличающихся чистотой цвета, высокой стойкостью к внешним воздействиям, способностью противостоять загрязнению, позволяет добиваться в окраске зданий исключительно высокого качества и эстетического эффекта. Большую роль приобретает использование открытых пространств, занятых газонами, применение свободных, пейзажных приемов озеленения и планировки внутриквартальных территорий, а также культура внешнего благоустройства и инженерного оборудования, которая приобретает существенное значение в объединении и придании современного облика всем частям застраиваемых городских массивов. Обращается большое внимание на правильную ориентацию застройки, естественное освещение зданий и хорошую аэрацию жилых комплексов. Имеются успехи и в организации обслуживания, которое в капиталистических условиях, разумеется, поставлено на

коммерческие рельсы п определяется исключительно платежеспособностью клиентов.

Эти отдельные успехи в архитектурной и технической стороне градостроительства только яснее оттеняют те острые противоречия и кризисные явления, которые характерны для развития современных капиталистических городов. Если обратиться, например, к проблеме реконструкции крупных городов, то станет очевидно, что частная собственность на землю встает практически непреодолимой преградой на пути осуществления самых содержательных архитектурных проектов. Не случайно до второй мировой войны в капиталистических странах не был реализован ни один план коренной реконструкции крупного города или сколько-нибудь значительной его части.

Если же в последние двадцать лет в некоторых западноевропейских городах стало возможным провести назревшие реконструктивные мероприятия, то для этого «потребовались» крупные разрушения, причиненные войной. Не случайно в капиталистических условиях наиболее существенные работы по перепланировке были проведены в Гавре, Ковентри, Роттердаме, Ганновере и ряде других городов, особенно сильно разрушенных бомбардировками. Но и в этом случае осуществление проектов реконструкции оказалось возможным лишь благодаря чрезвычайным законодательным мероприятиям. Было проведено кооперирование индивидуальной частной собственности на земельные участки в наиболее сильно разрушенных районах этих городов, что позволило создать в реконструированных районах крупные торговые и административные зоны, общественные центры, площади и т. д. В подавляющем же большинстве других случаев появление любого проекта реконструкции неизбежно влечет за собой немедленное взвинчивание цен на территории, необходимые для его осуществления, и спекуляцию земельными участками. Характерно, например, что в 1957 г. магистрат Западного Берлина вынужден был занять для строительства экспериментального жилого района Интербау часть городского

парка Тиргартен, так как вся остальная городская земля являлась частной собственностью и предметом спекуляции. По тем же причинам, несмотря на высокий уровень градостроительной науки, в крупных городах продолжают возникать перенаселенные, унылые районы — своего рода современные «трущобные новостройки». К числу их можно отнести хотя бы жилой район Стыовисент-Таун в Нью-Йорке. Здесь банковский капитал организовал спекулятивное строительство с единственной целью получения максимальной прибыли. В результате возник механически распланированный, удручающе уродливый каменный массив с исключительно высокой плотностью (830 человек на гектар) городского населения — своего рода «организованный склад», рассчитанный на 25 тысяч человек.

Стремлением вырваться из тисков высокой земельной ренты крупного города во многом объясняется характерное для послевоенного градостроительства создание городов-спутников в пригородной зоне. В ряде случаев относительно низкая стоимость периферийных земельных участков дала возможность создать жилые районы и небольшие города, отвечающие по своей планировке и плотности застройки современным градостроительным требованиям. Однако достоинства, присущие построенным в послевоенные годы на ЗапаДе новым городам, зависят не столько от того, что они являются городами-спутниками, сколько от того, что они создавались по единому плану на новых территориях, и поэтому характер их планировки и застройки не был существенно искажен влиянием монопольной ренты на землю. Это относится к таким городам-спутникам, как Везеншо (основной город Манчестер), Харлоу (Лондон), Веллингбю (Стокгольм) и Тапиола (Хельсинки), которые при всех очевидных достоинствах остаются единичными явлениями.

Строительство городов-спутников, призванных разуплотнить крупные города, должно было бы идти параллельно с реконструкцией центральных районов основного города. На деле же все выглядит иначе. Создаются города-спутники, а основной город продолжает стихийно развиваться. Так

случилось с претворением в жизнь разработанного под руководством П. Аберкромби проекта Большого Лондона, предусматривавшего строительство вокруг английской столицы системы городов-сателлитов с целью разукрупнения и последующей реконструкции Лондона. Однако переселение в новые города оказалось меньше, чем ежегодный прирост населения в старых частях Лондона, что обрекает весь замысел на бесплодность.

Значительный интерес представляет в капиталистических странах в послевоенный период строительство новых столиц и административных центров (Бразилиа, Исламабад, Чандигарх, Нуакшот), на которое ассигнуются огромные средства и в котором участвуют крупнейшие современные архитекторы (Л. Коста, О. Нимейер, К. Доксиадис, Ле Корбюзье и другие).

В таких городах, население которых в основном состоит из средне- и высокооплачиваемых служащих государственных учреждений, появилась возможность обеспечить относительно высокий средний уровень комфорта и благоустройства, создать новый градостроительный масштаб и добиться определенных эстетических результатов. Именно в подобных городах, служащих внешней витриной капиталистического мира, проявляют себя в первую очередь технические и архитектурные достижения. В то же время часто именно здесь выступают на поверхность формалистические архитектурные искания, тенденции техницизма, а иногда и утрата чувства меры, такта и художественного вкуса.

Одним из сложных кризисных явлений капиталистического города является гипертрофированное развитие индивидуальных средств транспорта и постоянное обострение проблемы внутригородского движения. Эти на первый взгляд чисто технические вопросы, по существу, неразрывно связаны с социальным развитием общества и сегодня во многом определяют архитектурно-художественный облик больших городов, их планировку и построение ансамблей. В условиях, когда, например, в парижском районе зарегистрировано более миллиона двухсот тысяч легковых автомашин, а в Большом

Нью-Йорке с его 16-миллионным населением одна автомашина приходится менее чем на двух жителей, индивидуальный транспорт как средство внутригородского сообщения становится бессмыслицей. Не случайно английский ученый Броновский отмечает, что «через 10—15 лет будет быстрее и легче облететь вокруг земного шара, чем попасть из одного конца Лондона в другой».

С целью облегчения условий движения механического транспорта во многих капиталистических городах ведутся крупные работы по устройству рассекающих город в разных уровнях городских дорог, сооружению эстакад, мостов, тоннелей, подземных многоярусных гаражей и стоянок. Сложнейшие пересечения, гигантские развилки дорог врываются в застроенные районы, окольцовывают городские центры, как это сделано, например, в ряде американских городов (Нью-Йорк, Канзас-Сити, Лос-Анжелос и др.). Многие транспортные сооружения по-своему красивы и даже величественны. В них часто находит отражение не только рационализм архитектурного мышления, но и художественная логика, свойственная современному промышленному искусству. Если еще несколько десятилетий назад городские мосты, Эстакады и путепроводы отличались тяжеловесной громоздкостью, то теперь они производят большое впечатление легкостью и изяществом своих форм, совершенной четкостью упругих линий, в которых работа материала получает убедительное и совершенное в эстетическом отношении выражение. Все это решительно меняет характерный для первых десятилетий 20 в. внешний вид городов, в котором все возрастающую роль начинает играть эстетика инженерных сооружений, в то время как их сверхмасштаб практически порывает с известной формулой древнего мира «человек — мера вещей».

Гипертрофия транспортной проблемы в настоящее время нередко приводит к тому, что стоимость инженерных устройств на дорогах часто превосходит всю стоимость застройки тех районов, которые эти устройства призваны обслуживать. Однако, например, в США считают, что экономия на

транспорте и времени оправдывает все возрастающие затраты на сооружение эстакад и развязок с целью создания магистралей непрерывного движения (без пересечений в одном уровне).

Противоречия в развитии капиталистического города повлияли на направленность созданных в послевоенные годы проектов «идеальных» городов, которые часто рассматриваются теперь лишь как упорядочение зонирования и решение транспортной проблемы (то есть в них предлагается решение чисто технических проблем). Таковы, например, проекты «города будущего» Мотопии близ Лондона (архитекторы Джеллино, Болентани, Холридж), состоящего из примыкающих друг к другу прямоугольных и кольцеобразных в плане жилых домов, первые этажи которых предназначены для пешеходов, а кровли — для автострад, и города (Архитектурный институт Нью-Йорка, руководитель проекта проф. Нельсон), состоящего из одного 16-мильного вытянутого в длину «серпантинного» жилого дома, окружающего в виде живописной кривой парк (в первых этажах дома расположены улицы, транспортные магистрали, коммуникации, магазины, склады; выше — 25 жилых и один общественный этаж).

Невозможность планомерной решительной реконструкции существующих крупных промышленных, административных и культурных центров в условиях капиталистической системы толкнула архитекторов, в частности, на путь разработки теории «параллельных» городов. Французские архитекторы, предложившие идею создания «параллельного» Парижа, рекомендовали вообще отказаться от улучшения планировочной структуры существующего города и построить в стороне от него на чистом месте новый город, который, по замыслу авторов, должен быть свободен от недостатков нынешней столицы Франции. Аналогичные идеи разрабатываются в Англии, Японии, Италии и других странах.

Теми же трудностями, а также стремлением преодолеть сковывающее влияние частной собственности на землю объясняется возникновение проекта развития Токио

архитектора Кендзо Танге. По его идее город должен развиваться вдоль оси, проходящей над поверхностью неглубокого морского залива. Над водой намечено проложить многоярусные магистрали, решающие проблему транспорта. Кендзо Танге не одинок в своем желании поставить на службу градостроительству еще не захваченные частным предпринимательством водные пространства. Архитектор В. Катавос выдвинул идею размещения избыточного городского населения в цилиндрических сооружениях над морской гладью, а Фитшгиббон предложил устраивать мостовые города над пространствами рек и озер.

В проектной практике капиталистического мира разрабатывается большое количество полуфантастических архитектурных проектов, вроде предложения соорудить над частью Манхеттена гигантский пленочный купол радиусом 3,5 км, перекрывающий центр Нью-Йорка. Сами по себе эти проекты, во многом фантастические сегодня, возможно, в дальнейшем и станут принципиально осуществимыми с технической стороны. Однако очевидно, что не на этих путях лежат наиболее простые и рациональные методы преобразования существующих поселений.

Необходимо отметить еще одну сторону творческой работы капиталистических зодчих в области градостроительства. На практике в той или иной форме здесь продолжает развиваться прожектерская идея устранения органических социальных пороков общества с помощью той или иной рациональной планировки городов. По существу, этой цели подчинена и широко пропагандируемая в настоящее время градостроительная концепция греческого архитектора К. Доксиадиса. Теория Док-сиадиса, которая преподносится под либеральными лузунгами обеспечения ((всеобщего счастья», содержит в себе и ряд интересных положений. Так, например, сама по себе мысль о необходимости создать «гибкую» планировку города, которая позволила бы ему расти без нарушения основной планировочной структуры, вполне своевременна, хотя и не является оригинальной, так как в схеме своего «динамичного города» (динаполиса) Доксиадис

использует ряд советских градостроительных идей (например, принципиальную параболическую схему построения растущего города, предложенную архитектором Н. Ладовским в начале 30-х гг. при разработке плана реконструкции Москвы, а также поточно-функциональную схему построения города, разработанную в 1930 г. Н. Милютиным). В то же время Доксиадис как бы закрепляет существующее классовое неравенство, откровенно проектирует кварталы и дома, предназначенные для бедных и богатых слоев населения, рту схему он практически применил в проекте столицы Пакистана Исламабаде.

Развитие архитектуры в капиталистических странах после 1945 г. тесно связано со значительными достижениями в области строительной техники. Именно в это время постепенно накапливавшиеся новации в области строительных материалов и конструкций, долго не выходившие из стадии эксперимента, широким потоком хлынули в строительную практику, овладев умами архитекторов, направляя их творческие поиски в русло создания новых, невиданных ранее форм. За кратчайший исторический срок бурный прогресс техники, характерный для всей атмосферы 20 в., дал в руки проектировщиков такое разнообразие возможностей и приемов создания искусственных сооружений, для которого раньше потребовалось бы несколько строительных эпох.

В послевоенные годы дальнейшее развитие получает применение пространственных тонкостенных железобетонных конструкций, которые внесли в архитектуру новые формы, образованные, в отличие от господствовавших ранее простых геометрических форм (круга, квадрата, прямоугольника), кривыми второго порядка — параболой, эллипсом, гиперболой. Авторские поиски в этом направлении особенно характерны для творчества таких выдающихся инженеров, как П. Л. Нерви (Италия) и Ф. Кандела (Мексика). Нерви, считая, что «несущая способность конструкции — функция ее геометрической формы», много внимания уделяет поискам таких форм (в частности, складчатых), где эффективно используются конструктивные возможности железобетона и в

то же время создаются выразительные композиции. В творчестве Канделы особенно успешно разрабатываются формы оболочек двоякой кривизны, в частности гиперболические параболоиды, которые обладают большим эстетическим своеобразием. Над разработкой наиболее эффективных форм железобетонных оболочек работают и многие другие инженеры, среди которых можно отметить американца М. Сальвадори, француза Р. Сарже, немца Ф. Отто и испанца Э- Торроху.

Стремление использовать с наибольшей эффективностью конструктивные возможности стали привело к созданию висячих железобетонных оболочек двоякой кривизны своеобразной седловидной формы. Такие висячие конструкции дали возможность перекрывать без опор большие пространства и оказали известное влияние на художественный облик современного зрелищного и спортивного здания. Одной из первых попыток практического осуществления висячей седловидной конструкции является спортивная арена в Релей (США). Вместе с тем нельзя не отметить, что первые висячие покрытия были применены русским инженером В. Г. Шуховым в павильонах Всероссийской выставки 1896 г. в Нижнем Новгороде.

На иных принципах основаны поиски наиболее целесообразных пространственных конструкций, которые ведет американский инженер Б. Фуллер. Он разработал «геометрию» полусферы, которая позволяет собирать большие так называемые геодезические купола из одинаковых легких элементов треугольной и шестиугольной формы.

Большое развитие получили в послевоенные годы каркасные конструкции из металла и железобетона; для высотных зданий была разработана новая конструктивная система с центральным несущим стержнем, напоминающая живое дерево, в котором опорой для ветвей и кроны служит расположенный в центре ствол. И в том и в другом случае решительно меняются функции наружных стен, которые уже ничего не несут, а сами навешиваются на каркас или

консольные перекрытия, выполняя лишь функции внешнего ограждения. Естественно, что это изменение решительно преобразует облик зданий и сооружений и самые основы их эстетической выразительности. Их стены, еще недавно напоминавшие массивную циклопическую кладку, становятся легкой и прозрачной одеждой, отделанной тонкими ажурными переплетами, расчерченной орнаментальной сеткой солнцезащитных устройств, а в вечерние часы пронизанной внутренним светом.

В начале 1960-х гг. в ряде капиталистических стран (Бельгия, США) началось строительство многоэтажных зданий, в которых перекрытие и ограждающие наружные стены (практически весь этаж) подвешиваются на стальных вантах к балкам и консолям, опирающимся на ряд мощных внутренних опор. Такие многоэтажные конторские и жилые здания с подвешенными этажами создают совершенно новое представление о тектонике фасада и конструктивном равновесии всего объема, что не может не сказаться и на особенностях восприятия художественного облика подобного сооружения, в котором объем оказывается закрепленным в верхней плоскости внутреннего каркаса. В 1930-х гг. в советской печати были опубликованы проектные предложения «висячего» дома (автор Г. Б. Борисовский), где принципы сочетания железобетонного каркаса и подвешенных на вантах этажей получили уже ту форму, которая используется и в строительстве подобных зданий на Западе.

Все большее распространение получают конструкции из предварительно напряженного железобетона, позволяющего увеличить пролеты плоских перекрытий (например, в многоэтажных промышленных зданиях) от 3—6 до 20 м и более. Особой легкостью и изяществом отличаются современные мостовые конструкции, выполненные с применением предварительно напряженного железобетона. Именно Этому конструктивному приему во многом обязан своей эстетической выразительностью целый ряд лучших инженерных сооружений.

Большой интерес с архитектурной точки зрения представляет также новое использование конструктивных возможностей дерева. Клееные конструкции из дерева с применением синтетического клея широко используются при строительстве спортивных, складских, транспортных, культовых и других сооружений. Например, пролет клееных трехшарнирных арок построенного в 1963 г. крытого стадиона в Жуен-вилле под Парижем равен 89 м, а сооруженная в том же году в США спортивная арена колледжа в штате Кентукки имеет пологий свод, опирающийся на поставленные по диагонали клееные арки пролетом около 94 м. Из дерева создаются и криволинейные покрытия (например, типа гиперболических параболоидов). Применение дерева в современной архитектуре в сочетании с новыми конструктивными приемами и методами отделки имеет большое эмоционально выразительное значение и занимает видное место в творчестве ряда известных архитекторов (например, американского архитектора В. Ланди).

Значительное развитие в последние годы получило производство и внедрение в строительство новых материалов. Причем предпочтение отдается таким материалам, которые помогают облегчить вес здания, ставший одним из важных показателей прогрессивности используемых конструкций. В первую очередь это алюминий и пластмассы. Новое применение нашли пленочные синтетические материалы, благодаря которым возникли невиданные ранее сооружения из пневматических надувных конструкций с плавными очертаниями и мягкими линиями контуров. Они представляют большое удобство при создании временных построек (зрелищных помещений, складов, магазинов и т. д.).

Все эти открытия и усовершенствования в области строительной техники неразрывно связаны с поисками и разработкой новых архитектурных форм, а порой и стимулируются ими в едином процессе взаимовлияний. Возникли совершенно новые условия: если раньше столетиями оттачивались и развивались формы какой-то одной тектонической системы, то во второй половине 20 в. рождение

и совершенствование новых конструктивных приемов и средств происходит с такой быстротой, что на основе их эстетического осмысления не успевают складываться художественно-композиционные системы (подобные, например, классическому ордеру) со своими внутренними художественными закономерностями развития. Та или иная конструктивная система так и не успевает «приобрести» своих эстетических двойников в виде тектонических систем, так как сменяется новой, более прогрессивной системой. Фактически одновременно вырабатывается целый ряд различных тектонических принципов, которые не только лежат в основе творческого кредо различных направлений, но часто применяются одним и тем же мастером. Это» с одной стороны, усиливает влияние технического прогресса на весь ход развития современной архитектуры, а с другой — дает в руки архитектора огромную палитру практически неограниченных возможностей в области формообразования и в выборе средств эстетической выразительности того или иного архитектурного сооружения. Эти возможности и находят относительно широкое применение, особенно при сооружении уникальных общественных зданий, где часто делается ставка на эстетический эффект нового конструктивного решения.

В ряде капиталистических стран, особенно там, где жилой фонд сильно пострадал от военных разрушений, в послевоенные годы развернулось значительное жилищное строительство. Созданы полугосударственные монополии по строительству «дешевых» жилых домов. Это так называемое «социальное» жилищное строительство представляет собой вынужденные уступки рабочему классу со стороны капиталистического государства, причем уступки эти осуществляются за счет резко возросших в послевоенные годы налогов. В то же время существенную роль играет здесь и сформулированный Лениным «закон возвышения потребностей», показывающий, что «развитие капитализма неизбежно влечет за собой возрастание уровня потребностей всего населения и рабочего пролетариата»(*В. И. Ленин, Сочинения, т. 1, стр. 101.*). Современный уровень капиталистического производства уже немыслим без рабочего, имеющего

определенный уровень образования и необходимые бытовые условия.

Массовое строительство идет и в некоторых развивающихся странах в связи с быстрым ростом населения городов, например, в созданном в 1948 г. государстве Израиль, где интенсивная иммиграция вызвала необходимость большого жилищного строительства. Здесь особенно интересны опыты возведения по единому плану современных сельскохозяйственных поселков.

Новое «социальное» жилищное строительство все более ориентируется на удовлетворение потребностей верхушки рабочего класса, «рабочей аристократии», и средних слоев городских служащих, удельный вес которых возрастает. 9Т° привело к увеличению объема строительства индивидуальных («семейных») домов с участками. В отличие от 20-х гг., когда были сделаны попытки сочетать экономичность квартиры с созданием комплекса общественно-коммунального обслуживания, в послевоенные годы в жилищном строительстве капиталистических стран наблюдается ориентация на удовлетворение прежде всего индивидуальных потребностей человека без учета общественных форм быта.

Заметна также тенденция отказаться от характерных для 20-х гг. однородных по социальному составу жителей жилых комплексов. В промышленно развитых капиталистических странах стараются строить жилые комплексы, включающие в себя дома различной степени комфортабельности, то есть рассчитанные на различные социальные слои населения (Швеция, Финляндия, Дания, ФРГ, Италия и т. д.).

В архитектуре собственно жилых зданий зодчим капиталистических стран удалось добиться определенных успехов. Значительно усовершенствованы секционные жилые дома, создано много новых видов многоэтажных зданий башенного, галдерейного и коридорного типа, разработаны весьма разнообразные приемы блокировки зданий. Успешно применяются секции сложной конфигурации (Т-образные, крестообразные, трехлучевые, образующие застройку в виде

пчелиных сот и т. д.). Многообразие планировочных решений в свою очередь способствовало развитию большого числа новых архитектурно-композиционных приемов и объемно-пространственных решений жилых зданий, создало благоприятные возможности для поисков новых средств художественной выразительности. Однако стремление к оригинальности и остроте объемно-пространственной композиции, к использованию поражающих своей новизной архитектурных форм зачастую превращается в самоцель и ведет к неоправданным формалистическим композициям (например, чрезвычайно сложны по плану многоэтажные жилые дома «Ромео» и «Джульетта», построенные в Штутгарте в 1961 г. по проекту Г. Шароуна).

Много нового появилось в планировке и оборудовании жилых квартир. Размер жилой площади уже не является основной характеристикой качества жилища. Все большее значение приобретает степень благоустройства квартиры — различное бытовое оборудование (ванна, кухонное оборудование, холодильник, встроенная мебель и т. д,). Насыщение квартиры современным бытовым оборудованием вызывает удорожание стоимости строительства, что привело к стремлению повышать комфорт квартиры не путем увеличения ее абсолютных размеров, а за счет более рациональной планировки.

Другая линия в развитии жилищного строительства направлена на удовлетворение индивидуалистических потребностей крупной буржуазии, что находит свое отражение в увеличении строительства богатых загородных вилл и особняков. Многие из таких вилл строятся крупнейшими зодчими Запада, по-настоящему талантливыми мастерами. Они выделяются своими художественными качествами, изысканны по пропорциям, гармонично вписываются в пейзаж, в них мастерски использован контраст граней бетона и стекла. Во многих сооружениях этого типа создается почти фантастический комфорт с использованием самых новейших достижений автоматики, радиоэлектроники, акустики, светотехники. При сооружении таких вилл в угоду прихотям

кучки пресыщенных буржуа нерационально используется общественный труд. Например, новый аристократический район Педрегаль в Мехико построен на бесплодном вулканическом основании. Роскошные особняки богатых людей Мексики расположены здесь в живописном природном окружении в своеобразном декоративном парке, куда земля и деревья специально привезены, чтобы создать видимость естественного ландшафта.

Снобистская роскошь городских особняков и загородных вилл, рассчитанных на буржуазную верхушку общества, особенно отчетливо выявляет острые социальные контрасты, связанные с жилищной проблемой в капиталистических странах. Факты показывают, что жилищный вопрос сопровождает капиталистическое общество на всех этапах его развития. Меняется уровень развития производительных сил, растет средняя норма обеспечения жильем, а жилищный кризис не исчезает, ибо он порожден не недостатком жилых домов в той или иной стране, а характером их неравномерного распределения, присущим самой капиталистической системе.

В послевоенный период развитие государственно-монополистического капитализма способствовало усиленному строительству зданий банков, различных страховых компаний, правлении фирм и т. д., которые в свою очередь также оказывают все большее влияние на облик городов и на развитие всей архитектуры капиталистических стран.

Внедрение достижений науки и техники в промышленность привело к тому, что в послевоенные годы все большую роль стали играть научные учреждения, лаборатории и исследовательские центры (при крупных фирмах), здания которых помимо всего прочего во многом приняли на себя и роль рекламных архитектурных сооружений, представляющих «лицо» фирмы. Для проектирования этих построек также привлекаются наиболее известные архитекторы, а сами сооружения широко рекламируются в печати. Достаточно назвать, например, такие сооружения, как исследовательский центр компании «Дженерал моторе» в Детройте, получивший

название «современного Версаля» (архитектор Ээро Сааринен), лабораторию компании Джонсон в Расине (архитектор Ф. Л. Райт), здание атомного реактора в Плейнсборо, США (архитекторы Л. С код мор, Н. Оуингс и Д. Меррилл), и другие. Эти здания строятся с большим размахом. Несмотря на рекламную сущность этих и подобных им комплексов и зданий, не следует недооценивать высоких функциональных и художественных достоинств ряда таких сооружений, воплощающих талант архитектора и высокую культуру работы народа. Заслуживает особого внимания тщательно продуманное размещение научных центров в естественном окружении с использованием витализирующих факторов природы, а также тех эстетических и композиционных возможностей, которые она предоставляет зодчему. В этом стремлении органически связать архитектурный замысел с раскрытием и развитием потенционально присущих застраиваемой территории эстетических качеств отчетливо выступает одна из особенностей современной архитектуры.

В последние годы большой размах получило на Западе строительство спортивных сооружений. Здесь также широко используются новые технические достижения, конструктивные приемы, помогающие архитекторам решать как функциональные, так и архитектурно-художественные задачи. Значительное распространение получило устройство крупных крытых стадионов. Консольные железобетонные козырьки большого выноса, висячие покрытия двоякой кривизны стали характерными элементами в облике таких сооружений (хоккейное поле Йельского университета в США, Олимпийские спортивные сооружения в Японии). Крытые спортивные постройки часто строятся как универсальные трансформирующиеся залы (Штадт-халле в Вене, Шварцвальдский зал в Карлсруэ — ФРГ). Такой зал можно использовать как спортивную арену и как банкетный зал, для показа кинофильмов и организации выставок, для проведения лекций и концертов и т. д. Это увеличивает его эксплуатационные качества, повышает интенсивность

использования, а следовательно, и экономическую эффективность.

В области проектирования и строительства гаражей (гараж в Дюссельдорфе, архитектор П. Шнейдер-Эслебен), железнодорожных вокзалов (вокзал в Риме, архитекторы Л. Калини, М. Кастеллацци и другие) и аэровокзалов (в Нью-Йорке, архитектор Ээро Сааринен), то есть сооружений, связанных с бурным развитием современного транспорта, особенно заметны интенсивные поиски новой художественной формы (правда, нередко не свободной от чисто формальных приемов). Это объясняется и известной свободой от традиций прошлого при проектировании этих не имеющих предшественников и характерных для 20 в. типов зданий и органической связью этих сооружений с современным техническим прогрессом, что требует, по мнению многих западных архитекторов, отражения в их облике «романтики новой техники».

В послевоенные годы широкое развитие в капиталистических странах получило культовое строительство. Причем если в прошлом культовые здания были, пожалуй, самыми каноничными и традиционными сооружениями, то в настоящее время именно в этой области строительства проводятся наиболее «смелые» эксперименты: применяются многие ультрасовременные конструкции и создаются откровенно формалистические композиции. Эти изменения в культовой архитектуре во многом связаны со стремлением церкви «модернизировать» формы и методы своей религиозной пропаганды, идти, так сказать, в ногу с веком. Этим объясняется то обстоятельство, что в культовом строительстве исключительно интенсивно ведутся поиски образных возможностей новой архитектуры. Сломаны все столетиями складывавшиеся каноны церковного зодчества. Появились самые разнообразные, подчас совершенно неожиданные по планировке и объемно-пространственной композиции церковные постройки. Сплошь и рядом в церковной архитектуре проявляется стремление к иррационализму, символике, мистицизму. В целях создания

особой остроты восприятия используются резкие контрасты света и тени, замкнутости и раскрытия пространства, легкости и массивной монументальности, геометрической заостренности и скульптурной мягкости форм.

Характеризуя в целом особенности творческой направленности современной капиталистической архитектуры, следует отметить, что внешняя победа функционализма и всеобщее распространение новой архитектуры, основы которой были заложены в 20—30-е гг., ставшей официальным направлением зодчества всех крупнейших капиталистических стран, не обошлись без потерь. Были отчасти утрачены многие наиболее прогрессивные тенденции, характерные для первоначального периода становления европейского функционализма. В конце 50-х — начале 60-х гг. ряд консервативных симптомов проявился в архитектуре США (распространение такого направления, как неоклассицизм), ставшей в послевоенные годы благодаря переезду в Америку многих крупных архитекторов Европы центром развития современной капиталистической архитектуры. Если сильной стороной творчества европейских архитекторов-функционалистов 20-х гг. было внимание к объектам массового строительства, то во второй половине 20 в. новая архитектура стала во многом привилегией правящих классов и особенно ярко проявляет себя при обслуживании их специфических интересов. Ведущими типами зданий, определяющими направленность архитектуры капиталистических стран, являются сегодня уникальные сооружения (банки, рестораны, торговые представительства, виллы и т. п.). Прогрессивные же черты функционализма продолжают развиваться прежде всего в промышленных сооружениях и в зданиях массового назначения (жилье, школы, больницы).

Такие крупные мастера современной архитектуры, как Гропиус, Ле Корбюзье, Мис ван дер РОЭ, Аалто, Нимейер, Райт, Танге, Мендельсон и другие, не умещаются целиком в рамках какой-либо определенной концепции; в их творчестве, несмотря на те или иные характерные особенности,

сосуществуют и борются прогрессивные и реакционные тенденции, новаторские поиски и консерватизм, то есть их творчество отражает противоречия, характерные для архитектуры капиталистических стран.

Несмотря на отдельные творческие успехи, в настоящее время в западной архитектуре нет крупного прогрессивного творческого направления с теоретической платформой, сопоставимого по своему значению с функционализмом 20 — 30-х гг. Для современной архитектуры капиталистических стран характерны разброд в практических и теоретических вопросах, сосуществование весьма различных эстетических концепций.

Из традиций европейского функционализма особое распространение и развитие в 50-е гг. получило то направление, которое больше всего связано с именем Мис ван дер РОЭ. Его характеризует исключительное внимание к технико-конструктивной системе фасада, образованной прямоугольным металлическим каркасом и навесными стеклянными стенами ограждений. В любом из крупных капиталистических городов Европы и Америки, Азии и Африки можно увидеть часто привлекающие своими четкими геометрическими формами, но иногда удручающие своей стерильной монотонностью и безликостью призматические стеклянные параллелепипеды, расчерченные металлическими решетками переплетов.

Определенной реакцией на техницизм Мис ван дер РОЭ и его школы явилось зарождение в послевоенные годы различных региональных направлений и распространение опирающейся на практический опыт и теоретические взгляды Ф. Л. Райта так называемой «органической архитектуры». Для этого последнего направления характерно повышенное внимание к сугубо индивидуальным, а не общим потребностям человека (считается, что должно быть столько типов зданий, сколько существует различных человеческих индивидуальностей), к специфическим особенностям

природного окружения, последовательный учет которых приводит к неповторимому своеобразию каждой постройки.

Следует подчеркнуть, что стремление архитекторов учитывать индивидуальные потребности человека и особенности природы является безусловно положительным моментом и представляет собой попытку противостоять нивелирующей стандартизации современного капиталистического уклада жизни. Однако в условиях империализма удовлетворение этой потребности становится привилегией прежде всего тех социальных слоев, чьи материальные возможности намного превышают средний уровень и отражают прихоти и снобизм верхушки господствующих классов.

Внешне творческие принципы «органической архитектуры» и школы Мис ван дер РОЭ существенно отличаются, однако именно эти два направления хорошо отражают две стороны капиталистической действительности. На «органическую архитектуру» при наличии в ней многих позитивных качеств накладывает свою печать индивидуалистическая сторона основанного на социальном эгоизме мировоззрения буржуа. Сильные качества школы Мис ван дер РОЭ получили одностороннее развитие и были искажены ее связью с характерным для буржуа духом черствого расчета и узкого практицизма. Именно это направление оказалось наиболее приемлемым для строительства деловых зданий.

В творчестве ряда архитекторов прослеживается стремление преодолеть односторонность обеих школ и сочетать достижения функционализма с положительными сторонами «органической архитектуры». Творческое кредо этой группы зодчих менее односторонне, благодаря чему и в их архитектурной практике содержится немало ценного. Это направление получило значительное развитие в странах Северной Европы (творчество финского архитектора А. Аалто и других).

Определенными достижениями отмечены и те области современной архитектуры капиталистических стран, в которых

наиболее активно используются новейшие открытия и усовершенствования строительной техники и создаются смелые и выразительные архитектурно-художественные формы на основе эффектных современных конструкций, наделенных легкостью, ажурностью, способностью перекрывать огромные пролеты, поражать своей совершенной логикой, выявлением некогда скрытых внутренних сил статического развития и структурной организованности. Здесь особенно широким авторитетом пользуются имена таких выдающихся инженеров, как П. Л. Нерви, Ф. Кандела, ~К Торроха, Э- Фрейсине, Б. Фуллер, Ф. Отто, К. Ваксман, Р. Сарже, М. Сальвадори и другие.

Применение сложных конструкций безусловно влияет на активизацию формально-эстетических поисков и способствует ускорению процесса формообразования. Однако в увлечении этими поисками нетрудно заметить и некоторые отрицательные тенденции (в частности, неоправданное применение сложных конструкций в чисто формальных целях), которые примыкают, с одной стороны, к ортодоксальному техницизму, а с другой — к фантастической и иррациональной архитектуре, стремящейся стереть принципиальные различия между художественной выразительностью архитектурной и скульптурной формы. В крайних своих проявлениях архитектурный иррационализм примыкает к таким ультрареакционным течениям в искусстве, как сюрреализм п дадаизм. Довольно широкое распространение получает фантастическая «архитектура воображения», полностью порывающая с функционально-конструктивными основами зодчества и приближающаяся к явлениям изобразительного искусства (авторы здесь в принципе отказываются от разработки планов и разрезов для своих архитектурных опусов, предпочитая надуманную плоскостную иллюзию реальной организации жизненного пространства). Чаще всего эта «фантастическая архитектура» остается лишь на бумаге — как отражение стремлений к экзальтированному формотворчеству, как подмена подлинной современности рекламной претензией на современность. В то же время следует различать надуманную «фантастическую архитектуру»

и творческие поиски перспективных типов зданий и сооружений. Последние тоже требуют богатой фантазии, которая, однако, опирается на тенденции развития науки, техники и общества. Работы в области создания поисковых проектов нередко отличаются заключенными в них прогрессивными идеями, осуществление которых возможно лишь в результате решительных общественных преобразований.

Несомненно, что обострение социальных противоречий капитализма, влияние индивидуализма, заказчика, требования рекламы, конкуренция в среде архитекторов, широкое строительство культовых зданий, влияние «левых» течений изобразительного искусства, использование правящими классами новой архитектуры в идеологических целях — все это ведет к усилению формализма и иррациональных тенденций в современной западной архитектуре. Таким образом, для современной капиталистической архитектуры характерны переплетение и борьба прогрессивных тенденций, выражающих объективные потребности общества, раскрывающих новые эстетические возможности, заложенные в новой строительной технике, в расширенной социальной функции архитектуры, и тенденций реакционных, иррациональных, порожденных частным характером присвоения общественного продукта, сохранением социального неравенства людей, реакционностью буржуазной идеологии и эстетики в частности. Некоторые западные критики видят причины усиления субъективизма и формалистического произвола в современной архитектуре капиталистических стран во внедрении в строительство сводов-оболочек и висячих конструкций. Однако наиболее трезвые авторы отмечают, что причины распространения «нового барокко» (так называют эту эпидемию кривых и ломаных линий в современной архитектуре Запада) лежат более глубоко.

И действительно, факты свидетельствуют о том, что вовсе не широкое использование сводов-оболочек вызвало распространение кривых линий в западной архитектуре, а,

скорее наоборот — повышенное внимание современных западных архитекторов к сводам-оболочкам не только как к конструкции перекрытия, но и как к средству архитектурно-художественной выразительности связано именно с тем, что они позволяют создавать необычные по форме объемно-пространственные композиции. Криволинейные покрытия в руках многих западных архитекторов стали не столько конструктивным, сколько самодовлеющим формально-эстетическим средством.

То, что «живописность» и вычурность композиции многих уникальных сооружений современной западной архитектуры вызваны не успехами в области конструирования, а усилением в ней формалистических иррационалистических тенденций, подтверждается тем обстоятельством, что своим духовным отцом многие современные западные архитекторы считают малоизвестного в прошлом испанского архитектора Аитонио Гауди, скорее допившего, чем конструировавшего свои сооружения и создававшего «текучую и растущую» архитектуру, основанную на фантастических формах, напоминающих формы живой природы. Творчество Гауди, умершего в 1926 г., сейчас усиленно пропагандируется и оказывает влияние-на практику строительства.

Идеологи буржуазной архитектуры в своих теоретических исследованиях стараются выделить те аспекты, те стороны в достижениях современной западной архитектуры, которые способствуют росту иррационалистических тенденций и самодовлеющих формально-эстетических поисков. Так, например, само но себе разумное требование использования местных строительных материалов, призванных «смягчить сухость железобетонных конструкций, связать здание с местной природой и привнести элементы эмоционального романтизма в рациональную логику современной архитектуры, стремятся подчас довести до крайностей, до мистического отношения к «естественным», «природным» материалам — камню и дереву.

Разумеется, правильное использование строительного материала включает в себя и учет эстетических качеств его поверхности или его ритмических возможностей (ряды кладки). Конструктивные и декоративные качества таких традиционных строительных материалов, как камень, кирпич и дерево, или новых — как сталь, керамика, строительное стекло,— хорошо дополняют друг друга. Иначе обстоит дело с таким важнейшим новым строительным материалом, как железобетон; если формы выполненных из него конструкций обладают большими образными возможностями, то этого нельзя сказать о поверхности железобетонных конструкций, которые часто унылы по цвету и невыигрышны по фактуре.

Поиски путей выявления художественных возможностей железобетона во многом определяют стилистические искания в современной архитектуре капиталистических стран. Причем несоответствие эстетических возможностей железобетонных конструкций и бетонной поверхности также является одной из причин стремления архитекторов применять сложные формы из железобетона или облицовывать его естественным камнем или иными материалами.

Стремление же найти методы эстетизации самих железобетонных поверхностей привело в послевоенные годы к появлению архитектурного приема, основанного на применении простых, грубых, «брутальных» форм без их последующей обработки и отделки. В качестве «органических» средств выразительности здесь предлагается использование декоративных свойств остающихся на изделиях из железобетона следов деревянной опалубки, которые раньше тщательно уничтожались. В ряде сооружений (дом ЮНЕСКО в Париже, жилой дом в Марселе) архитекторам удалось добиться этим путем определенного художественного эффекта. Однако это лишь один из возможных способов эстетического осмысления современных монолитных конструкций, и было бы неверно считать его, как это делают некоторые западные теоретики, единственно «правдивым» приемом выражения художественных возможностей железобетона.

В сложном переплетении архитектурных течений периодически проявляют себя и такие характерные для ранних стадий развития новой архитектуры направления, как, например, экспрессионизм. Порой можно говорить даже о возникновении архитектурного неоэкспрсссионизма, который если и не выступает в чистом виде, то отчетливо проявляет себя во многих сооружениях (например, оперный театр в Сиднее, архитектор Д. Утсон; здание филармонии в Западном Берлине, архитектор Г. Шароун, и другие постройки).

Все более серьезной проблемой творчества архитекторов капиталистических стран становится вопрос о национальных особенностях архитектуры отдельных стран. Как известно, национальный вопрос, в том числе и проблема национальных особенностей культуры, тесно связаны с политикой, с проблемами интернационализма, космополитизма и национализма.

Проблема соотношения национального и интернационального в архитектурной практике капиталистических стран развивается в острых противоречиях и характеризуется как крайне реакционными тенденциями к созданию космополитической архитектуры, так и бесперспективными попытками возрождения узконациональных традиций, связанных с ушедшими в прошлое эпохами, основанными на стилизации традиционных форм. И те и другие тенденции тесно связаны с идеологией и политикой буржуазного общества.

Проповедуя архитектурный космополитизм, реакционные круги тех или иных капиталистических стран в качестве всеобщего образца предлагают вовсе не интернациональную, а свою собственную архитектуру, соответствующую буржуазному образу жизни, и тем самым используют архитектурное творчество как активное средство идеологического воздействия на народы других стран. Подобные сооружения, особенно в слаборазвитых странах, откровенно противостоят местным национальным традициям.

В то же время многие капиталистические страны, стремясь «учитывать местные вкусы», перешли на строительство в слаборазвитых государствах зданий, стилизованных под местное зодчество (например, в посольствах США в странах Азии и Америки).

Другая причина реставраторства и формального традиционализма, с которым нередко приходится встречаться в молодых странах пробуждающейся Африки и Азии, связана с бурным развитием национального самосознания у освободившихся народов, с ростом национальной буржуазии и вполне объяснимым стремлением видеть в архитектуре не импортированные из Европы, а свои, пускай архаические, но «исконно народные», национальные формы. Эти тенденции по мере роста материальной и духовной культуры развивающихся наций, перехода к современной технике строительства, роста своих квалифицированных архитектурных кадров будут, естественно, изжиты, однако на данном этапе они исторически объяснимы конкретными социально-политическими условиями. Для нас особенно важно иметь в виду это коренное различие в проявлениях единого на первый взгляд стремления к возрождению местных национальных форм.

Наиболее прогрессивные архитекторы Запада, преодолевая воздействие буржуазного шовинизма и космополитизма в своем творчестве, исходят из иных предпосылок в решении проблемы национального зодчества, способствуя развитию конкретных местных особенностей и становлению национальных школ современной архитектуры. Национальное своеобразие базируется не на возрождении архитектурных форм прошлого, а на учете своеобразия строительно-технических, климатических, социально-бытовых условий и национальных особенностей психического склада народа. Именно своеобразное сочетание этих особенностей и сказывается, в частности, в таких, казалось бы неуловимых чертах, как изящный рационализм французской архитектуры, логическая точность в следовании доктрине в сочетании с известной сухостью — немецкой, сочность итальянской, красочность мексиканской, живописность бразильской,

эмпиризм шведской, легкость форм и ритмическая острота японской, романтический традиционализм английской, связь с суровой природой Севера и артистизм в финской архитектуре и т. д.

Развитие архитектуры капиталистических стран отражает глубокие социальные противоречия капиталистического общества, потребности господствующих классов и влияние реакционной буржуазной идеологии. Вместе с тем она не может не отразить влияние поступательного развития производительных сил, достижений науки и объективных потребностей общества, выражаемых в борьбе широких слоев трудящихся за создание подлинных человеческих условий жизни, то есть влияние роста тех объективных факторов, развитие которых в конечном счете ведет капитализм к гибели. Это сложное диалектическое единство и борьба столь противоречивых тенденций приводит к тому, что в творчестве одного и того же архитектора или кредо целого направления сочетаются реакционные и прогрессивные стороны, консервативные и новаторские черты.

Искусство Франции

Изобразительное искусство конца 19 века

М. Прокофьева, Ю. Колпинский

В 1880-е гг. в изобразительном искусстве Франции, особенно в живописи, начался отход от импрессионизма. Как упоминалось раньше (см. V том), уже в творчестве ряда импрессионистов намечались тенденции отказа от реалистического пленэра 1870-х гг., появилась более декоративная манера исполнения. Процесс этот с особой силой дал себя знать к 1890-м гг. в творчестве такого типичного мастера импрессионизма, как К. Моне.

Однако большее значение имели не изменения в позднем творчестве самих импрессионистов, а выдвижение на авансцену художественной жизни группы новых имен. Мастера

этого нового художественного поколения отнюдь не едины, они по-разному принимают свою художественную задачу и по-разному решают ее. В одних случаях художники стремились к дальнейшему видоизменению импрессионизма, в других — стремясь преодолеть ограниченные стороны импрессионизма или то, что им казалось его ограниченными сторонами, они противопоставляли ему свое понимание природы живописи и роли искусства.

Поэтому творчество основателей дивизионизма Сера и Синьяка, декоративно-символическая живопись Гогена, напряженный творческий труд Сезанна, современника импрессиониза, тесно связанного, однако, с новыми проблемами 1880— 1890-х гг., страстные искания Ван-Гога, нервно-острое искусство Тулуз-Лотрека лишь условно могут быть объединены привившимся в литературе понятием «постимпрессионизма» (от лат. post — после).

Конечно, само развитие социальной действительности Франции ставило перед искусством ряд общих задач, но осознавались они и решались этими художниками по-разному. В основном перед французским искусством тех лет стояла огромной важности задача нахождения новых форм реализма, способных эстетически освоить и художественно правдиво выразить новые стороны жизни капиталистического общества, те изменения в общественном сознании, в расстановке классовых сил, которые были связаны с началом перехода его к качественно новой, империалистической стадии развития.

Все более настоятельной становилась необходимость отразить, с одной стороны, острые диссонансы жизни большого города, нарастающую дегуманизацию условий социальной и личной жизни человека и, с другой стороны, возрождение после разгрома Парижской коммуны политической активности рабочего класса Франции.

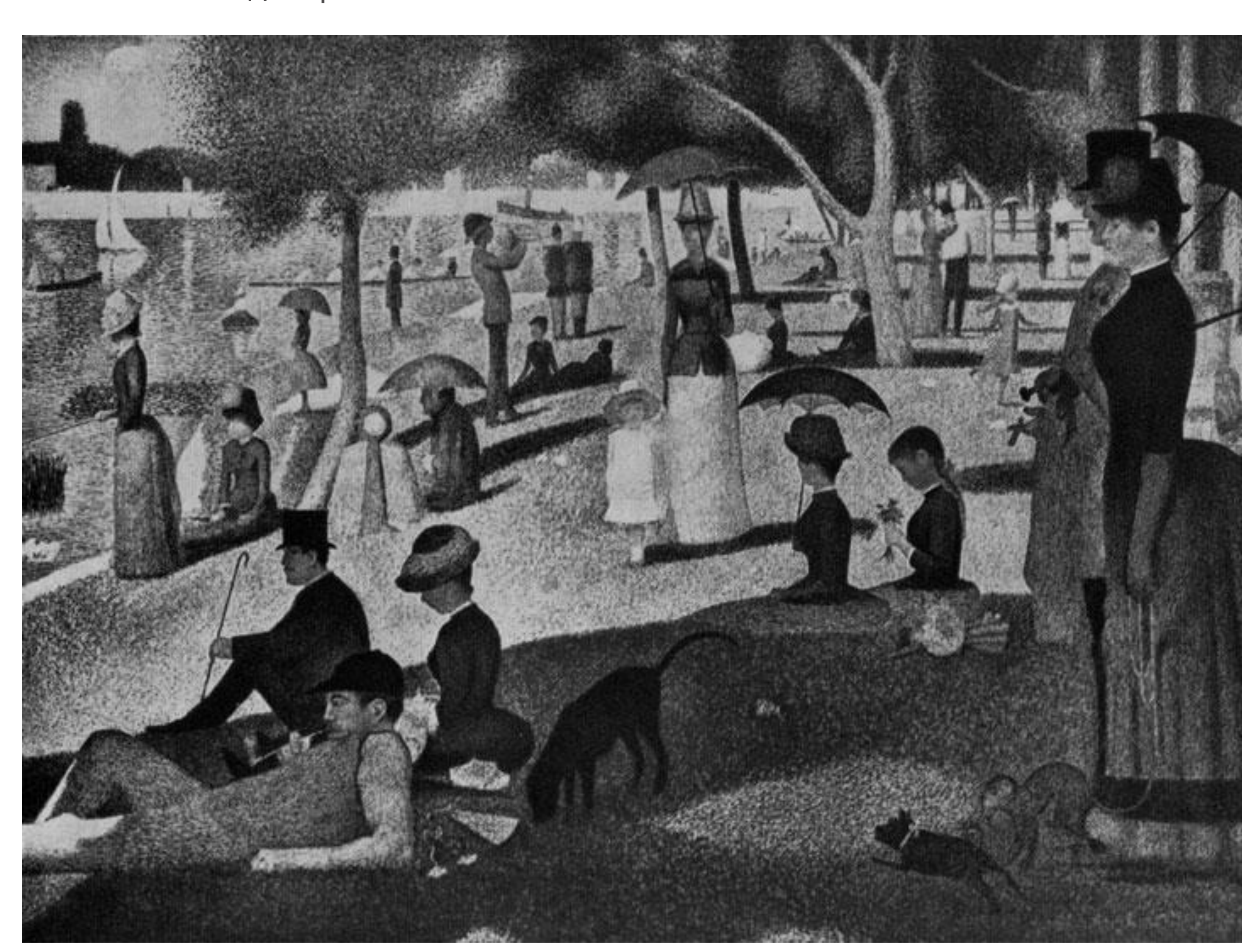
Вместе с тем усиление реакционности господствующей буржуазной идеологии и характерная для буржуазного общества абсолютизация формально-профессиональной стороны всякого вида социальной деятельности, в том числе и

художественного творчества, не могли не оказать свое ограничивающее влияние на искания художников 1880—1890-х гг. Отсюда проистекала сложная противоречивость и двойственность результатов интенсивных новаторских исканий,столь характерных для французского искусства начиная с конца 19 в.

Повышенный интерес к чисто оптическим впечатлениям, тенденция к декоративности решения, отличающие поздний период творчества наиболее последовательного представителя импрессионизма — Клода Моне,— продолжают развиваться и исчерпывают себя во второй половине 1880-х гг. в искусстве Жоржа Сера (1859— 1891) и Поля Синьяка (1863—1935). Искусство этих мастеров во многом близко импрессионизму: им также свойственны увлечение пейзажным жанром и сценами современной жизни, склонность к разработке собственно живописных проблей. Последнее, однако, в отличие от непосредственной свежести зрительного восприятия в лучших работах импрессионистов, сознательно и методически основывалось на формально-рассудочном приложении к искусству современных научных открытий в области оптики (труды Э- Шеврейля, Г. Гельмгольца, Д. Максуэла, О. Н. Руда).

Согласно взглядам Сера, художник должен руководствоваться законом спектрального анализа, с помощью которого можно разлагать цвет и его составные части и устанавливать точные границы взаимодействия тонов. Отсюда одно из названий этого направления — дивизионизм (от франц. division — разделение). Допускаемое на практике импрессионистами смешение красок на палитре категорически исключалось, уступив место только оптическому воздействию чистых цветов на сетчатую оболочку глаза. Нужный эффект мог быть достигнут лишь в результате живописного мазка определенной формы. Эта равномерная ((точечная» манера дала название новой школе — пуантелизм (от франц. point — точка).

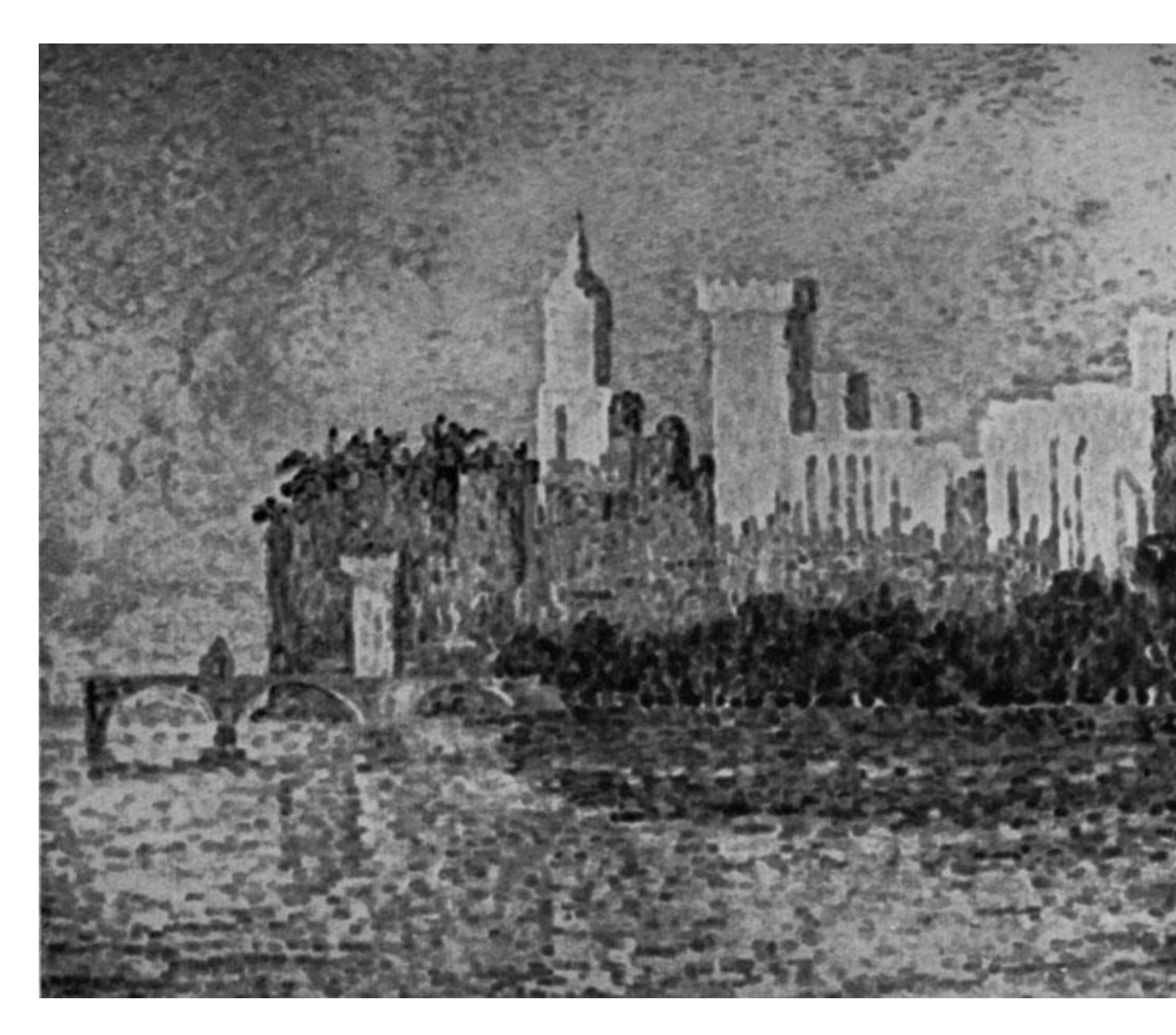
Такая строгая регламентация, естественно, должна была несколько нивелировать творчество достаточно многочисленных художников, группировавшихся вокруг Сера и Синьяка (Альбер Дюбуа-Пилле, Тео ван Рейсельберге, Анри ~)дмонд Кросс и др.). Однако наиболее крупные из них — такие, как Сера, Синьяк, Камиль Писсарро (на время примкнувший к этому направлению),— обладали достаточно характерными и яркими особенностями своей творческой манеры и своего дарования, чтобы следовать буквально собственной доктрине.



Жорж Сёра. Воскресная прогулка на острове Гранд-Жатт. 1884—1886 гг. Чикаго, Институт искусств.

илл. 6

Одной из наиболее типичных для Сера работ является «Воскресная прогулка на острове Гранд-Жатт» (1884— 1886; Чикаго, Институт искусств).Изображая группы людей на фоне зеленого берега реки, мастер прежде всего стремился разрешить проблему взаимодействия человеческих фигур в световоздушиой среде. Картина делится на две четкие зоны: освещенную, где художник, следуя своей теории, работает теплым чистым цветом, и затененную, где преобладают холодные чистые тона. Несмотря на тонкость красочных сочетаний и удачную передачу солнечного света, точки мазков, напоминающие рассыпанный по полотну мозаичный бисер, создают впечатление некоторой сухости и неестественности. Склонность к резко локальному декоративизму становится еще более очевидной в таких работах Сера конца 1880-х — начала 1890-х гг., как «Парад» (Нью-Йорк, собрание Кларк), «Натурщицы», ((Воскресенье в Порт-ан-Бессен» (Оттерло, музей Кроллер-Мюллср), «Цирк» (Лувр). Вместе с тем в этих работах, в частности в «Цирке», Сера пытается возродить принципы законченной декоративно-монументальной композиции, стремясь преодолеть некоторую фрагментарность, как бы мгновенную случайность композиции импрессионистов. Эта тенденция была характерна не только для Сера, но и для ряда художников следующего за импрессионистами поколения. Однако общий формально-декоративный характер исканий Сера, по существу, не способствовал действительно плодотворному решению этой важной проблемы.



Поль Синьяк. Папский замок в Авиньоне. 1900 г. Париж, Музей современного искусства.

илл. 7

От холодного интеллектуализма Сера несколько отличалось искусство Поля Синьяка, достигавшего в своих пейзажных работах относительно большой эмоциональности в передаче красочных сочетаний (например, «Песчаный берег моря», 1890; Москва, ГМИИ), «Папский замок в Авиньоне» (1900; Париж, Музей современного искусства). Повышенный интерес

к выразительности цветового звучания картины заставляет Синьяка дать ряду морских пейзажей 1880-х гг. названия музыкальных темпов—«Ларгетто», «Адажио», «Скерцо» и т. д.

Проблема возрождения пластической материальности живописи, возврата на новой основе к устойчивому композиционному построению картины поставлена крупным представителем французской живописи конца 19 в. Полем Сезанном (1839 — 1906). Ровесник Моне, Ренуара и Сислея, Сезанн работает хронологически параллельно с этими мастерами. Но его искусство в своей неповторимости складывается именно в 1880-х гг. и принадлежит уже к постимпрессионизму.

Ранние работы Сезанна, написанные в 1860-е гг. в Париже, отмечены влиянием Домье и Курбе («Портрет монаха», 1865—1867, Нью-Йорк, собрание Фрик; «Пастораль», 1870, Париж, собрание Пеллерен; «Убийство», 1867—1870, Нью-Йорк, галдерея Вильденстейн).

У Домье ранний Сезанн воспринял те романтические моменты, ту заостренную экспрессивность форм и динамику композиционного построения, которые, правда, несколько по-иному свойственны и некоторым его живописным работам последних лет. Вместе с тем Сезанн стремился к максимальной вещественности в изображении предметов. Не случайно он, как и Курбе, часто предпочитал кисти шпатель. Но, в отличие от Курбе, осязаемая плотность живописи достигается Сезанном не столько светотеневой моделировкой, сколько цветовыми контрастами. Эта склонность к передаче материальности мира чисто живописными средствами вскоре станет ведущей в творчестве художника.

Советы Писсарро, с которым Сезанн встретился в Академии Сюиса, помогли художнику преодолеть нарочитую тяжеловесность манеры: мазки становятся легче, прозрачнее; палитра высветляется (например, «Дом повешенного, Овер-сюр-Уаз», 1873; Лувр).

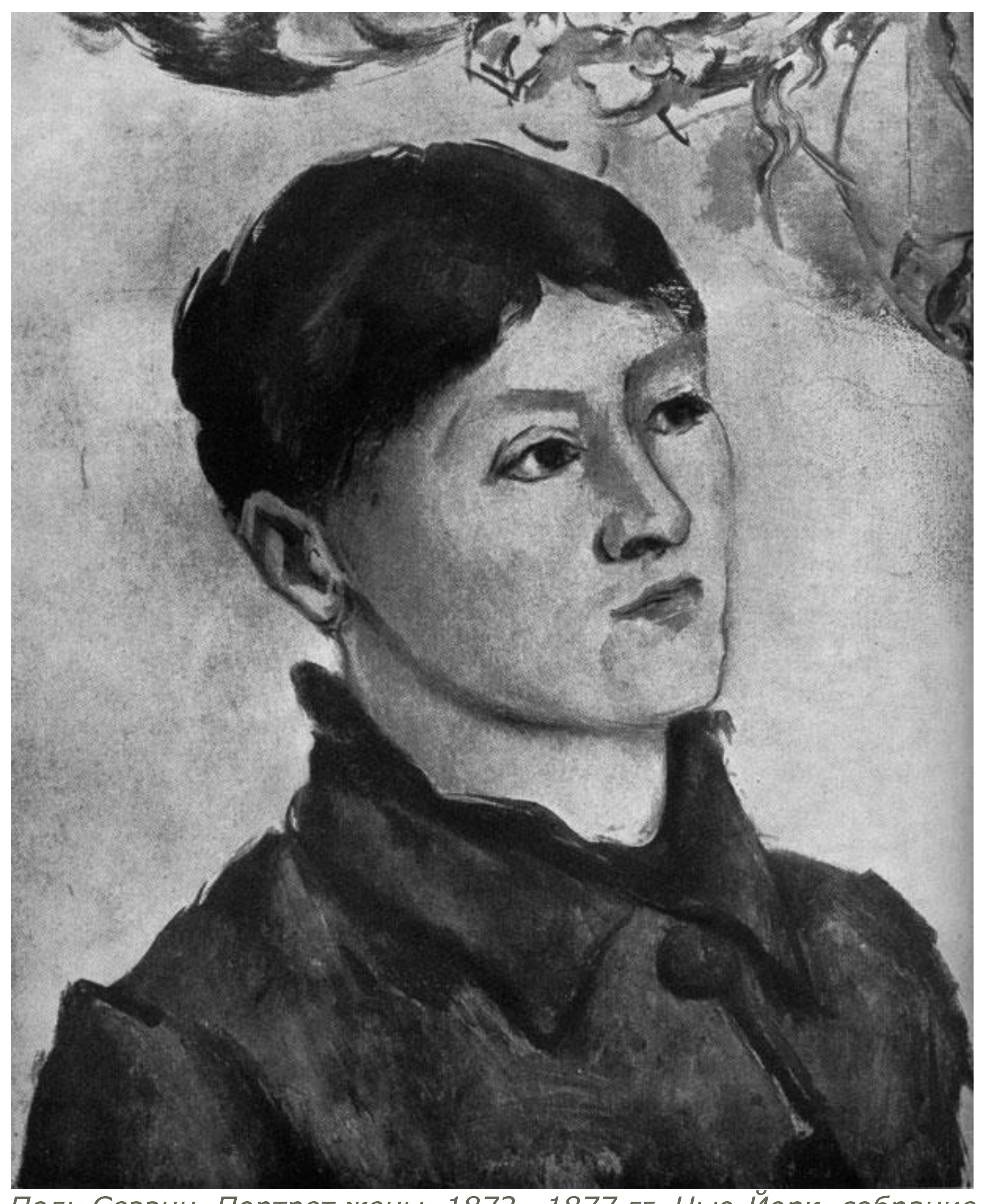
Однако близкое знакомство с методом импрессионистов вскоре вызывает творческий протест мастера. Не отрицая колористических достижений школы К. Моне, Сезанн возражает против самого стремления фиксировать мир в его бесконечной изменчивости. В противовес он выдвигает некие общие, неизменные представления о реальности, которые, по мнению художника, основываются на выявлении внутренней геометрической структуры природных форм.

Искусству Сезанна присуща созерцательность. Это рождает то ощущение эпического покоя, внутренней сосредоточенности, интеллектуального раздумья о вселенной, которым характеризуются произведения живописца зрелого периода. Отсюда и постоянная неудовлетворенность созданным, желание многократно переделывать написанную картину, необыкновенное упорство художника. Недаром друг и биограф Сезанна Амбруаз Воллар назвал процесс его работы «размышлением с кистью в руке». Живописец мечтал «вернуться к классицизму через природу». Сезанн пристально и внимательно изучает натуру, «Писать — это не значит рабски копировать объект,— говорил художник,— это значит уловить гармонию между многочисленными отношениями, это значит перевести их в свою собственную гамму...».

Для передачи предметного мира, в котором наиболее ценными для Сезанна качествами являлись пластичность, структура, он пользовался методом, основанным на чисто живописных средствах. Объемная моделировка и пространство станковой картины строились им не с помощью светотени и линейно-графических средств, а цветом. Но, в отличие от импрессионистов, цвет для Сезанна не был элементом, зависящим от освещения. Цветовыми соотношениями живописец пользовался для того, чтобы, растворяя в них валеры и не прибегая к помощи моделировки, лепить объемы «модуляцией)) самого цвета. «Не существует линий, не существует светотени, существуют лишь контрасты красок. Лепка предметов вытекает из верного соотношения тонов»,— говорил художник.

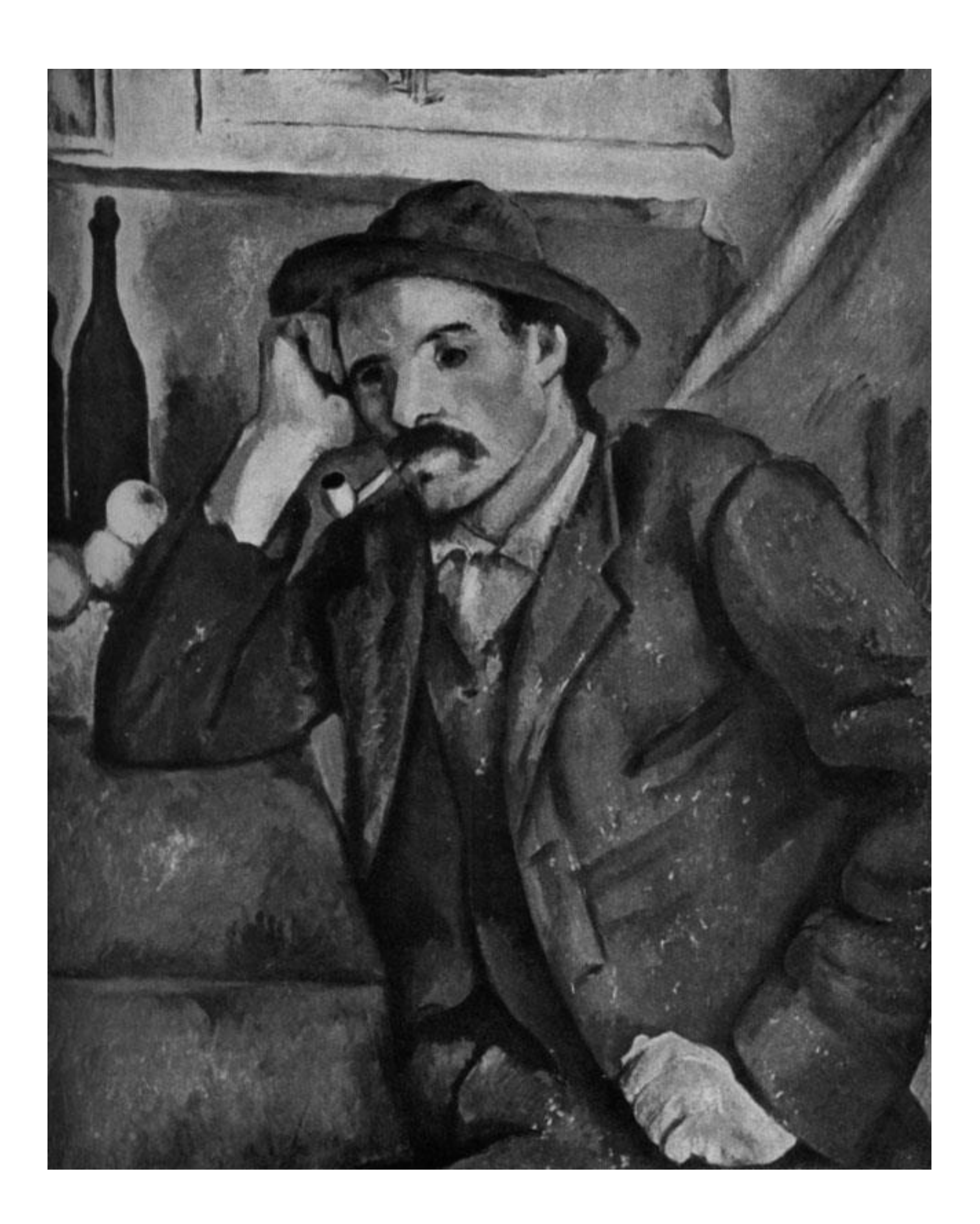
Подобные принципы могли быть воплощены с наибольшим эффектом там, где преобладали бы неодушевленные, неподвижные предметы. Поэтому Сезанн предпочитал работать преимущественно в жанре пейзажа и натюрморта, что позволяло ему предельно сконцентрировать внимание на передаче пластически-зримых форм. С другой стороны, такой формально-созерцательный по своей истинной сути метод сразу ограничил его творческие возможности. Своеобразная трагедия творчества Сезанна заключается в том, что, борясь за реабилитацию утерянного импрессионистами цельно-синтезирующего взгляда на мир, он исключил из поля зрения всю ту действительную противоречивость реальности, все то богатство человеческих действий, эмоций и переживаний, которые и составляют подлинное содержание жизни.

И даже бесконечное многообразие жизненных форм часто переосмыслялось мастером в плане сведения их к некоторым четко организованным конструктивным схемам. Это не означает, конечно, того, что художник раз и навсегда стремился свести все природные формы к определенному числу простейших стереометрических элементов. Но такая тенденция иногда сковывала творческое воображение художника, и, главное, в результате ее появилась та характерная для искусства Сезанна статика, которая прослеживается в изображении почти любого мотива. Это особенно бросается в глаза, когда живописец обращается к образу человека. Однако в лучших картинах, посвященных образу человека, там, где Сезанн не стремится слишком четко применить свою художественную доктрину, он достигает большой художественной убедительности. Поэтичен и очень жизнен портрет жены художника из собрания Кресслер в Нью-Йорке (1372—1877). Б «Курильщике» (между 1895 и 1900 гг.; Эрмитаж) он передает ощущение спокойно-сдержанной задумчивости и внутренней сосредоточенности. Однако Сезанн создает и ряд работ более холодных, в которых начинает ощущаться своеобразный созерцательно-отчужденный, так сказать, «натюрмортный» подход к человеку.



Поль Сезанн. Портрет жены. 1872—1877 гг. Нью-Йорк, собрание Крейслер.

илл. 8



Поль Сезанн. Курильщик. Между 1895 и 1900 гг. Ленинград, Эрмитаж.

илл. 11

Не случайно именно в области пейзажа и особенно натюрморта достижения Сезанна если и не наиболее значительны, то, во всяком случае, наиболее безусловны. «Парковый ландшафт» (1888—1890; Мюнхен, собрание Ребер) может служить характерным примером пейзажа Сезанна зрелого периода. Четкая горизонталь мостика, который обрамляют вертикальные купы склонившихся над водой деревьев, продуманный параллелизм планов близки уравновешенности классической кулисной композиции. В неподвижной глади реки отражаются очертания тяжелой листвы, домик на берегу, небо с редкими освещенными солнцем облаками. В отличие от цветовой и атмосферной вибрации импрессионистического пейзажа Сезанн сгущает цвет, стремясь передать материальность земли и воды. Густые мазки наносят на холст синие, изумрудные и желтые краски, которые воспринимаются как очень сложные по переходам и градациям, но приведенные к единому тону цветовые массы. Тяжелые ветви и зеркало воды трактованы объемно и обобщенно.



Поль Сезанн. Берега Марны. 1888 г. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

илл. 10 а

Пейзажи Сезанна конца 1870—1890-х гг. всегда монументальны: каждый из них проникнут эпическим величием, ощущением стабильности, целесообразной упорядоченности, вечности природы («БерегаМарны», 1888, ГМИИ,; «Поворот дороги», 1879—1882, Бостон, Музей изящных искусств; «Маленький мост», 1879, Лувр; «Вид Марсельской бухты из Эстака», 1883—1885, Нью-Йорк, Метрополитен-музей).

Выразительность пластичности предметов Сезанн передает в своих многочисленных натюрмортах зрелого периода («Натюрморт с корзиной фруктов», 1888— 1890, Лувр; «Голубая ваза», 1885—1887, Лувр; «Горшок с геранью и фрукты», 1890—1894, Нью-Йорк, Метрополитен-музей). Здесь он стремится к контрастному сопоставлению форм и цветовых сочетаний, что в целом создает впечатление продуманной гармонии композиции.

В картине «Персики и груши» (1888—1890; ГМИИ) отбор предметов строго продуман: горизонталь стола подчеркивает смятость скатерти, на которую положены яркие фрукты, а рядом высятся граненый узорчатый кувшин и круглая сахарница. Темно-красные персики, розово-золотисто-зеленоватые груши контрастируют с холодной гаммой, в которой написана белая с сине-голубыми переходами скатерть. Красная кайма, изломанная складками материи и окруженная ее холодными рефлексами, вторит приглушенным цветовым эхом насыщенности теплых тонов.



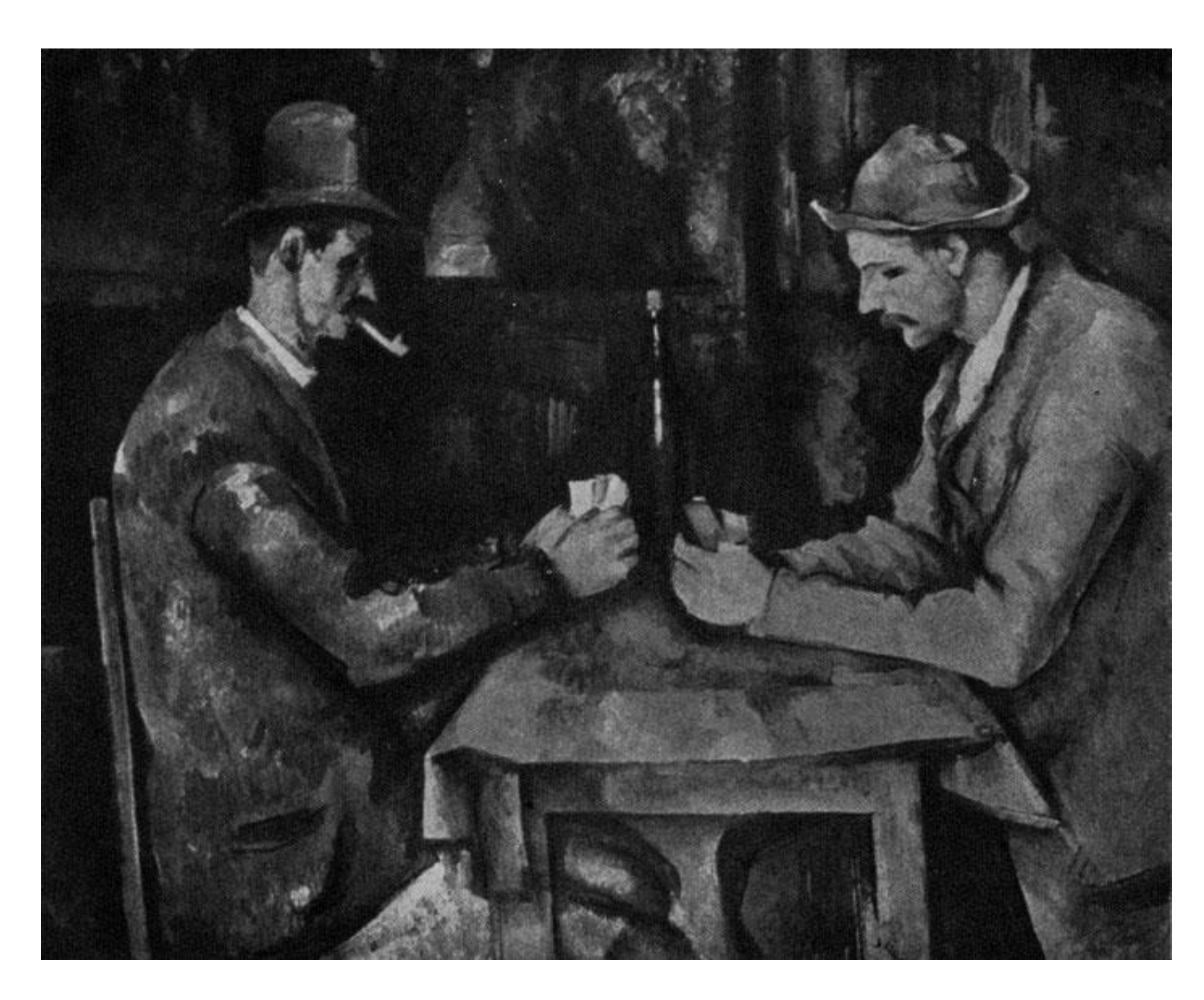
Поль Сезанн. Персики и груши. 1888—1890 гг. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Для того чтобы подчеркнуть объем предметов, художник упрощает их структуру, выявляет их основные грани. Так привычно бытовые формы становятся монументальными: тяжело лежат на тарелке круглые персики, накрахмаленные

складки материи приобретают скульптурность, объемы груш кажутся уплотненными. Сознательно монументализируя натуру, художник хочет передать ее весомость и пластику в большей мере, чем характерные, неповторимые свойства данного предмета. Тенденция к упрощению форм, заложенная в искусстве Сезанна, будет в дальнейшем развита его последователями, так называемыми сезаннистами, которые используют ее намеренно односторонне и превратят в самодовлеющую, отвлеченную от многообразия качеств конкретной жизни формалистическую схему.

Портретные работы художника объединяет общее настроение сдержанной задумчивости и внутренней сосредоточенности: им, как правило, несвойственна подчеркнуто психологическая острота состояний. Эпический покой, привлекающий Сезанна в природе, характеризует и образ человека, который в его полотнах всегда полон величавого достоинства. В таких портретах, как «Портрет Шоке» (1876—1877; Кембридж, собрание В. Ротшильд), «М-м Сезанн в желтом кресле» (1890—1894; Сен-Жермен-сюр-Уаз, частное собрание), «Мальчик в красном жилете» (1890— 1895, варианты в разных собраниях), живописец достигает не только богатства и законченности живописи, но и большей по сравнению с другими его работами тонкости психологической характеристики образов.

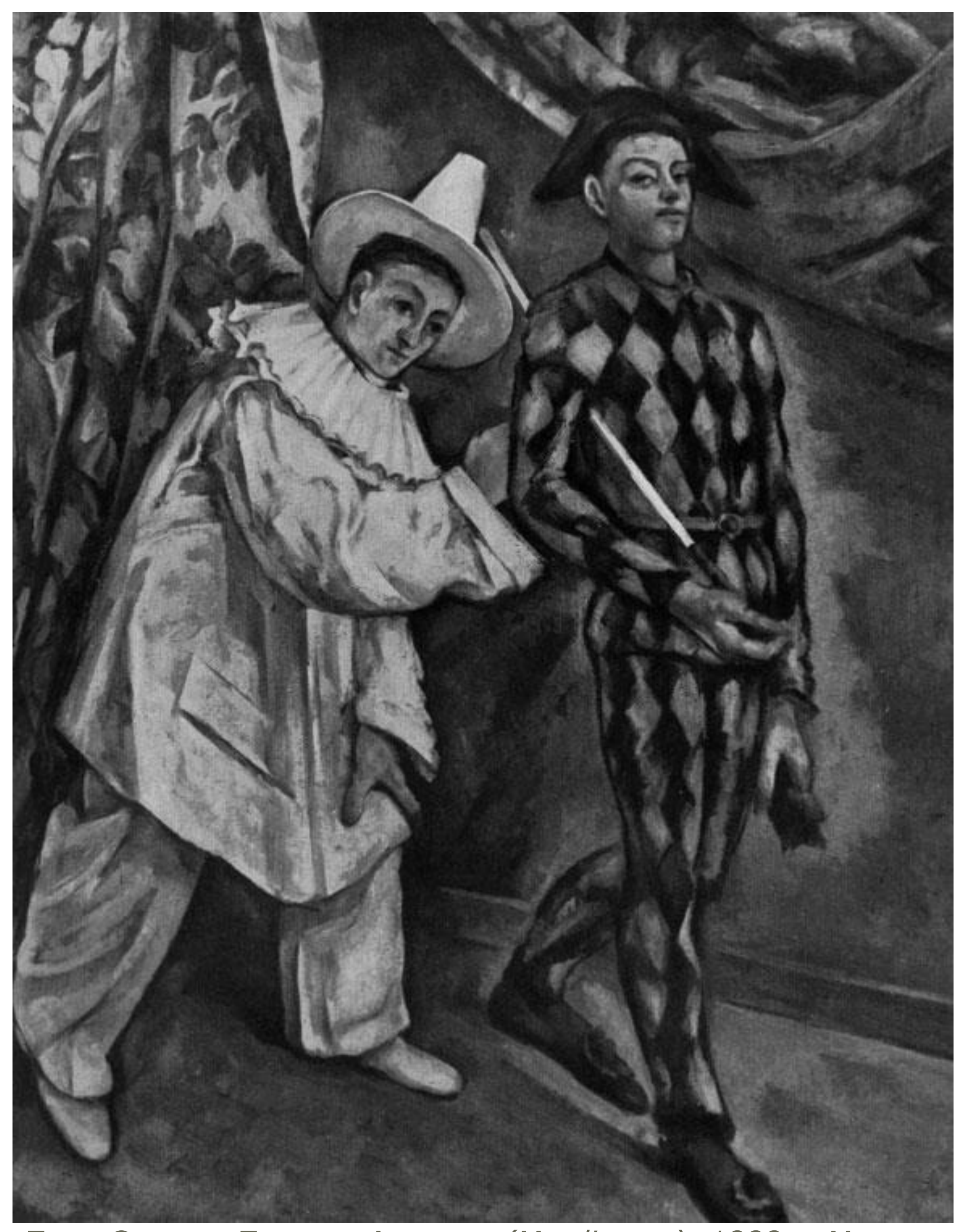
Скульптурной ясностью форм, пластической выразительностью отмечены и многофигурные сюжетные композиции художника. В многочисленных вариантах «Игроков в карты» Сезанн компонует группы из двух-четырех-пяти персонажей. Наиболее выразительна работа, находящаяся в Лувре (1890—1892), где взволнованность импульсивного состояния одного из сидящих за столом подчеркивает неторопливое размышление его методичного партнера.



Поль Сезанн. Игроки в карты. 1890— 1892 гг. Париж, Лувр.

илл. 10 б

Картина «Пьеро и Арлекин» (1888, ГМИИ; второе название картины—«Mardi-grass, т. е. «Последний день карнавала») может служить примером живописного мастерства художника.



Поль Сезанн. Пьеро и Арлекин (Mardi-gras). 1888 г. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

илл. 9

Одетый в неуклюжий балахон сгорбившийся Пьеро, мешковато движущийся медленной поступью, четко вписывается в замкнутую пирамидальную композицию. Эта почти застывшая инертная масса воспринимается еще контрастнее в сравнении со стройностью шагающего Арлекина. Ясно ощутимая весомость объемов и ритмические соотношения между ними подчеркнуты рисунком и формой драпировки; кусок занавеси справа подобен в своей тяжеловесности фигуре Пьеро, жест правой руки которого ритмически повторяется в изогнутой линии ткани; падающая слева крупными складками материя как бы вторит движению Арлекина. Наклонная линия пола, параллельная очертанию драпировки в правом верхнем углу, подчеркивает медлительность шага изображенных персонажей. Общий колористический строй картины также основан на чередовании контрастных сочетаний. Черно-красное трико, облегающее Арлекина, неожиданно перерезается белой тростью, которая служит естественным переходом к написанной белилами со свинцово-голубыми тенями свободно падающей одежде Пьеро. Некоторая угрюмость общего цветового звучания картины создается за счет тусклости синеватого фона и зелено-желтых занавесей.



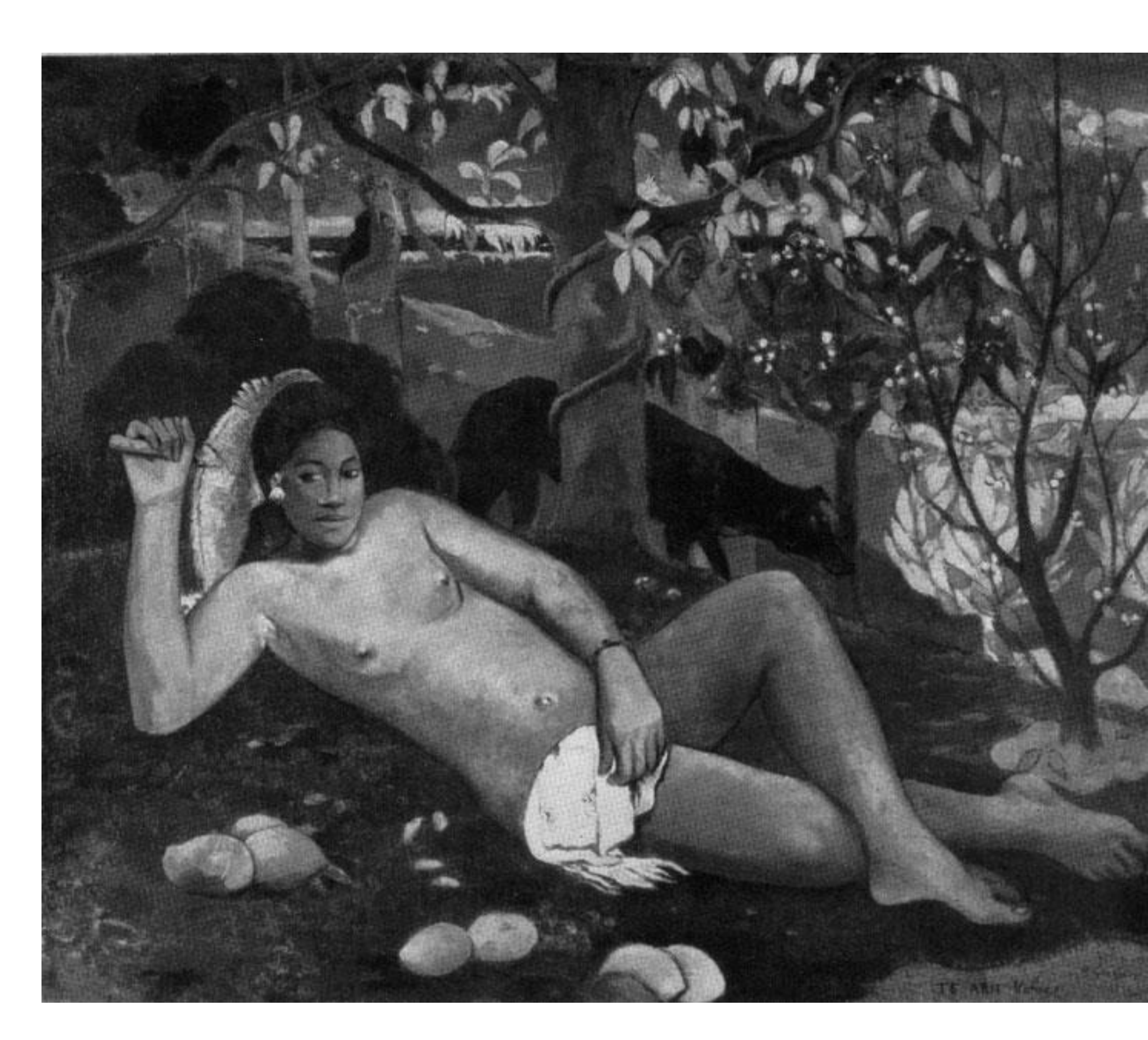
Жорж Сера. Воскресенье в Порт-ан-Бессен. 1888 г. Оттерло, музей Кроллер-Мюллер.

В данном произведении Сезанн достигает удивительной живописной законченности. Но цельность восприятия живых человеческих характеров, их взаимоотношений заменяется мастерством конструкции картины. Остановившийся взгляд Арлекина и невидящие глаза Пьеро почти превращают лица этих людей в застывшие маски.

Среди последних произведений Сезанна следует отметить ряд пейзажей с изображением горы св. Виктории, над которыми он работал в течение долгих лет (варианты в ГМИИ, Эрмитаже и в других собраниях).

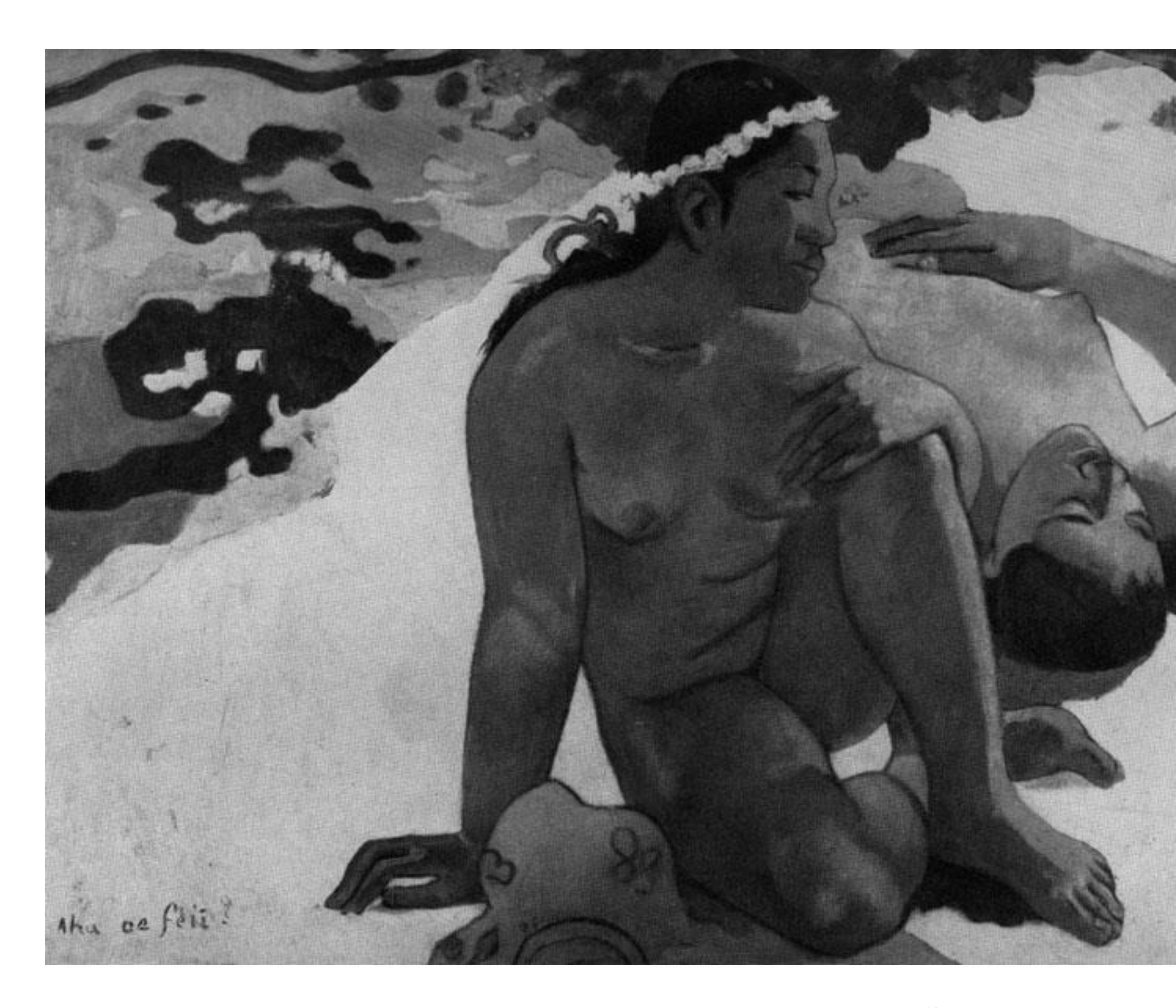
В тот же период художник вновь обращается к теме «Купальщиков» и «Купальщиц», которую он разрабатывал еще в самом начале своего творческого пути. Уравновешенность форм в пространстве, гармония и ритм как композиционного, так и очень красиво найденного колористического построения «Больших купальщиц» (1898—1905; Филадельфия, Художественный музей) свидетельствуют об интересных поисках Сезанна в области монументальной живописи. Однако интерес Сезанна к монументальной живописи не смог найти в условиях того времени своего применения.

Известное влияние импрессионистов испытал Поль Гоген (1848—1903), вскоре Занявший по отношению к ним резко негативную позицию. Художник восстает против свойственной импрессионизму пассивной верности зрительно-иллюзионистическим впечатлениям. Взамен он выдвигает требование следовать «таинственным глубинам мысли», смыкаясь в этом с программой литераторов-символистов. Однако, в отличие от Германии и Англии, течение символизма не завоевало на родине Гогена господствующего положения и само содержание творчества Гогена не может быть сведено к символизму или модерну.



Поль Гоген. Жена короля. 1896 г. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

илл. 16.



Поль Гоген. «А, ты ревнуешь?». 1892г. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

илл. 17.

Человек бурной и сложной биографии, бывший матрос и биржевой маклер, Гоген стал художником в зрелом возрасте. Тридцати восьми лет он отправляется в Бретань, живописную деревушку Понт-Авен, полюбившуюся нескольким художникам-пейзажистам. Часть этих художников, идущих по пути постимпрессионизма, в том числе и Гоген, объединились в понт-авенскую школу. Убежденный противник «казарменной

европейской цивилизации», он мечтает обрести в памятниках национального средневековья источник вдохновения.

Сюжет полотна «Желтый Христос. Понт-Авен-Ле Пульдю» (1889; Буффало, галлерея Олбрайт) подсказан старинной деревянной статуей, увиденной художником в одной из местных часовен. Огромное романское распятие и сидящие рядом с ним в благочестиво-сосредоточенных позах крестьянки воссоздают атмосферу покорного суеверия бретонских жителей, так увлекавшую в то время мастера.

Пейзаж, который служит фоном, решается художником подчеркнуто декоративно: по золотисто-желтым нивам разбросаны рдеющие багрянцем деревья, за холмами синеет полоса далекого леса. Декоративный эффект усиливают белые накрахмаленные платки, темно-голубые и черные платья изображенных на первом плане женщин, ярко-оранжевый фартук одной из них. Интенсивность цвета подчеркнута темным контуром, обрамляющим красочные пятна. Это напоминает технику перегородчатой эмали, только роль металлических перегородок здесь выполняют линии рисунка, между которыми распределяются пятна чистого цвета. Термин «клуазонизм» (от франц. cloison — перегородка) довольно часто употребляется для характеристики творчества Гогена этого периода. Поиски линеарной выразительности также занимают важное место в творчестве художника. И это» как правило, приводит его к нарочитой плоскостности изображения. Искусственность содержания картины «Желтый Христос», свидетельствующего о религиозно-мистических настроениях Гогена, сочетается с несколько модернистской манерностью ее художественного решения.

Поиски линеарной выразительности, сознательное упрощение форм и рисунка, контрасты цветовых пятен характеризуют также полотна «Борьба Иакова с ангелом» (1888; Эдинбург, Национальная галлерея), «Прекрасная Анжела» (1889; Лувр), «Бретонское распятие» (1889; Брюссель, Музей) и др.

Уже в этот период стремление Гогена преодолеть мелочный анекдотизм салонной живописи, своеобразную смесь в ней плоского натурализма и пошлой красивости осуществляется им на путях сознательной архаизации и условной стилизации форм. Это определяет и сильные стороны его декоративно-условного мастерства и своеобразную ограниченность творчества. Уход Гогена от прозаизма господствующего уклада жизни в «благополучной» буржуазной Франции не привел его к стремлению раскрыть подлинно драматические, эстетически значительные стороны и проблемы современной ему жизни общества. Вот почему его красочное и отвлеченно-созерцательное творчество, далекое как от прямого отражения социальной жизни, так и от сложного и богатого духовного мира современных ему людей, после инерции сопротивления со стороны сложившихся вкусов общества было принято и, так сказать, эстетически освоено так называемой «просвещенной» элитой того же буржуазного общества, эстетическое неприятие которого и послужило одним из первоначальных толчков, предопределивших направленность творческих исканий Гогена.

В 1891 г. Гоген решает расстаться с прозаическим, торгашеским, лицемерно-лживым буржуазным обществом, которое, как глубоко был убежден Гоген, враждебно природе истинного творчества. Художник уезжает на остров Таити. Далеко от родины он надеется обрести первозданный покой и безмятежное существование, присущие «золотому веку» детства человечества, которое, как ему думалось, сохранилось у аборигенов далеких островов. Гоген до последнего дня жизни хранил в своем искусстве наивные иллюзии этой мечты, хотя подлинная колониальная действительность грубо ей противоречила.

В 1893 г. Гоген пишет картину «Женщина, держащая плод» (Эрмитаж). Формы человеческих фигур величавы и статичны, так же как лениво-неподвижен тропический пейзаж, на фоне которого они изображены. Художник воспринимает людей в неразрывной связи с окружающим их миром. Человек для него — совершенное создание природы, как цветы, плоды или

деревья. Работая над станковой картиной, Гоген всегда стремился решить ее декоративно: плавные контуры, рисунок тканей, причудливый узор ветвей и растений создают ощущение торжественной декорации. Реальная природа Таити трансформируется в яркий красочный узор.

Гоген понимает цвет обобщенно декоративно: увидев на песчаной почве теплые тени, он пишет ее розовой; усиливая интенсивность рефлексов, превращает их в локальные тени. Он не пользуется светотеневой моделировкой, а, накладывая цвет ровными яркими плоскостями, контрастно сопоставляет их, увеличивая тем самым силу цветового звучания картины («Букет цветов. Цветы Франции», 1891; «А, ты ревнуешь?», 1892, илл. 17; обе — ГМИИ). Некоторая матовая блеклость цвета произведений Гогена объясняется недостатками грунтовки^ которые оказали впоследствии на них свое губительное влияние.



Поль Гоген. Букет цветов (Цветы Франции). 1891 г. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Столь же экзотичными, как и природа Таити, кажутся Гогену люди, населяющие этот удивительный край. Их жизнь, овеянная воспоминаниями старинных легенд и преданий, кажется ему полной особого значительного смысла. Увлечение образами народного фольклора, таинственной загадочностью древних богов находит своеобразное преломление в ряде поздних работ мастера («Ее зовут Вайраумати», 1892; ГМИИ; «Жена короля», 1896, ГМИИ, илл. 16; «Откуда мы пришли? Кто мы? Куда мы идем?», 1897, Бостон, Музей, и др.)' В последние годы тяжелобольной художник боролся за сохранение туземной культуры, пытался защитить местное население от притеснений французской администрации. Одинокий и отчаявшийся, он умер в своем доме, который когда-то назвал «Домом радости».

В существенно ином направлении, чем у Сезанна и Гогена, развивались творческие искания Винцента Ван-Гога (1853—1890). Если Сезанн стремился к раскрытию самых общих закономерностей материального мира, если для Гогена была характерна, вне зависимости от его личных настроений, отвлеченность от конкретных противоречий жизни современной ему Франции, то искусству Ван-Гога присуще стремление воплотить сложную противоречивость и смятенность душевного мира современного ему человека.

Искусство Ван-Гога остропсихологично и глубоко, подчас исступленно-драматично. Преодоление ограниченности импрессионизма мыслилось им как возврат искусства к острым проблемам нравственной и духовной жизни человека. В искусстве Ван-Гога нашли свое первое открытое выражение кризис гуманизма конца 19 в., мучительные и безысходные поиски истинного пути его наиболее честными представителями. Это определило и глубокую человечность, искренность творчества Ван-Гога и вместе с тем черты болезненной нервозности, субъективной экспрессии, часто проявляющиеся в его искусстве.

Если односторонняя интерпретация, а по существу фальсификация наследия Сезанна, стала базой для создания

холодно-рационалистических, отвлеченно-формальных направлений в буржуазном искусстве 20 в., то односторонняя искаженная трактовка некоторых тенденций в творчестве Ван-Гога характерна для экспрессионистических и вообще субъективно-пессимистических направлений западноевропейского буржуазного искусства 20 в. Для нас решающее значение имеют не подхваченные формализмом черты в творчестве Ван-Гога, а все его искусство — искусство честного и искреннего художника, воплотившего трагедию гуманизма эпохи начавшегося кризиса буржуазной культуры.

Ван-Гог родился в Голландии в небогатой семье провинциального пастора. Очень рано наметился разрыв между мучительно ищущим смысл жизни молодым Винцентом и мещански-самодовольной атмосферой его семейного окружения.

Ван-Гог уезжает в Бельгию, ищет решения волнующих его вопросов в миссионерской деятельности. В 1878—1879 гг. он проповедует Евангелие на угольных копях Боринажа. Однако вскоре церковные власти отказываются от услуг человека, лишенного необходимых ораторских качеств и к тому же слишком страстно пекущегося о «мирских» невзгодах своей бедной паствы.

Подавленный неудачей, Ван-Гог впервые в двадцатисемилетнем возрасте обращается к языку искусства, уверовав в его великую действенную силу. Так он надеется стать полезным людям. С осени 1880 г. и до весны 1881 г. будущий живописец посещает Брюссельскую Академию художеств. Вскоре он прерывает свое художественное образование и возвращается на родину. В дальнейшем Ван-Гог мечется между отчим домом, Гаагой и другими городами Голландии и Бельгии. Он хватается, равно неудачно, за самые разные дела, одновременно упорно работая как художник.

Первое пятилетие творческой деятельности Ван-Гога (1880—1885) обычно определяется как голландский период, хотя было бы точнее назвать его голландско-бельгийским, В эти годы он стремился в своем искусстве отразить тяжелую жизнь

«униженных и оскорбленных», с глубоким чувством он передавал нищету и тяжелый труд шахтеров, ремесленников, крестьян. Глубоко примечательно, что начинающий художник обращается к примеру Милле, копируя его «Анжелюс», и в 1881 г.— к его «Сеятелю» (к этому образу Ван-Гог будет возвращаться и в дальнейшем).

Не менее закономерно, что Ван-Гогу, прожившему более года в стране шахт, при всем его глубоком искреннем демократизме оказался чужд творческий опыт Менье, художника, не столь сострадающего беднякам, сколь утверждающего суровую красоту и величие человека индустриального труда. Знаменитые «Едоки картофеля» (1885; Ларен, собрание Ван-Гог) написаны в мрачных темных тонах и проникнуты духом сумрачной подавленности, почти животной покорности своей судьбе. Вместе с тем в работах раннего периода постепенно раскрывается способность художника с особой интенсивностью и убедительностью передавать и эмоциональную напряженность своего мироощущения и смятенность внутреннего мира изображаемых им людей.

Ван-Гог начинает преодолевать профессиональные недостатки (приблизительность в передаче ракурсов и пропорций, слабое владение анатомией и т. д.), которые проявляются в таких рисунках, как «Подметальщик улицы» (1880—1881; Оттерло, музей Кроллер-Мюллер). Он все более и более овладевает мастерством в передаче характерного и экспрессивно-выразительного. Так, в литографии «Отчаяние» (1882) он с беспощадной правдивостью передает уродство тела увядшей женщины и вместе с тем с глубоким сочувствием раскрывает ту глубокую и горькую безнадежность, которой охвачен этот некрасивый, жалкий, страдающий человек.

Драматическую взволнованность, мучительную, почти болезненную чуткость к страданию Ван-Гог передает и в произведениях, посвященных миру природы, неодушевленным предметам (рисунок «Дерево», 1882, Оттерло, музей Кроллер-Мюллер, и «Зимний сад», 1884, Ларен, собрание Ван-Гог). В

них Ван-Гогу удалось осуществить свое стремление «вложить в пейзаж то же чувство, что и в человеческую фигуру... Это — особая способность растения конвульсивно и страстно цепляться за землю; и все же оно оказывается вырванным из нее бурею» (из письма к брату). Такое «очеловечение», острая драматизация мира вещей и природы — одна из самых характерных черт творчества Ван-Гога.

К 1886 г. полностью выявляется общая направленность творческих исканий Ван-Гога. Переезд художника во Францию окончательно определяет его художественное развитие. Знакомство с импрессионистами, сияние света солнечного юга (Ван-Гог в 1888 г. переезжает из Парижа в Арль) помогают ему освободиться от остатков черноты колорита и выявляют то острое чувство цветовых контрастов, ту эмоциональную гибкую выразительность мазка, которые уже формировались в творческой манере Ван-Гога.

В течение последних четырех лет своей жизни одержимо работающий Ван-Гог создает огромную серию картин, которая определила его место в истории европейского искусства новейшего времени. Правда, приступы душевной болезни, подчас лихорадочная торопливость работы сказываются в неравноценности его произведений. Но наиболее значительные из них наряду с живописью Сезанна оказали огромнейшее воздействие на все дальнейшее развитие западноевропейской живописи.



Винцент Ван-Гог. Дорога в Овере после дождя. 1890 г. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С.Пушкина.

Для французского периода в творчестве художника характерно при безусловном использовании опыта импрессионистов принципиально иное по сравнению с ними понимание задач искусства. Так, в его картине «Дорога в Овере после дождя» (1890; ГМИИ) поражает не только тонкая, точная передача умытой свежестью природы, освещенной солнцем и еще сверкающей влагой от только что прошедшего дождя, но и острое чувство ее ритмической жизни: бегут ряды садовых гряд, кучерявятся деревья, вьются клубы дыма бегущего поезда, сияют и играют блики солнца на влажной траве — все это сливается в целостную полную жизни картину по-летнему радостного мира.



Винцент Ван-Гог. Лодки в Сент-Мари. Акварель. 1888 г. Частное собрание.

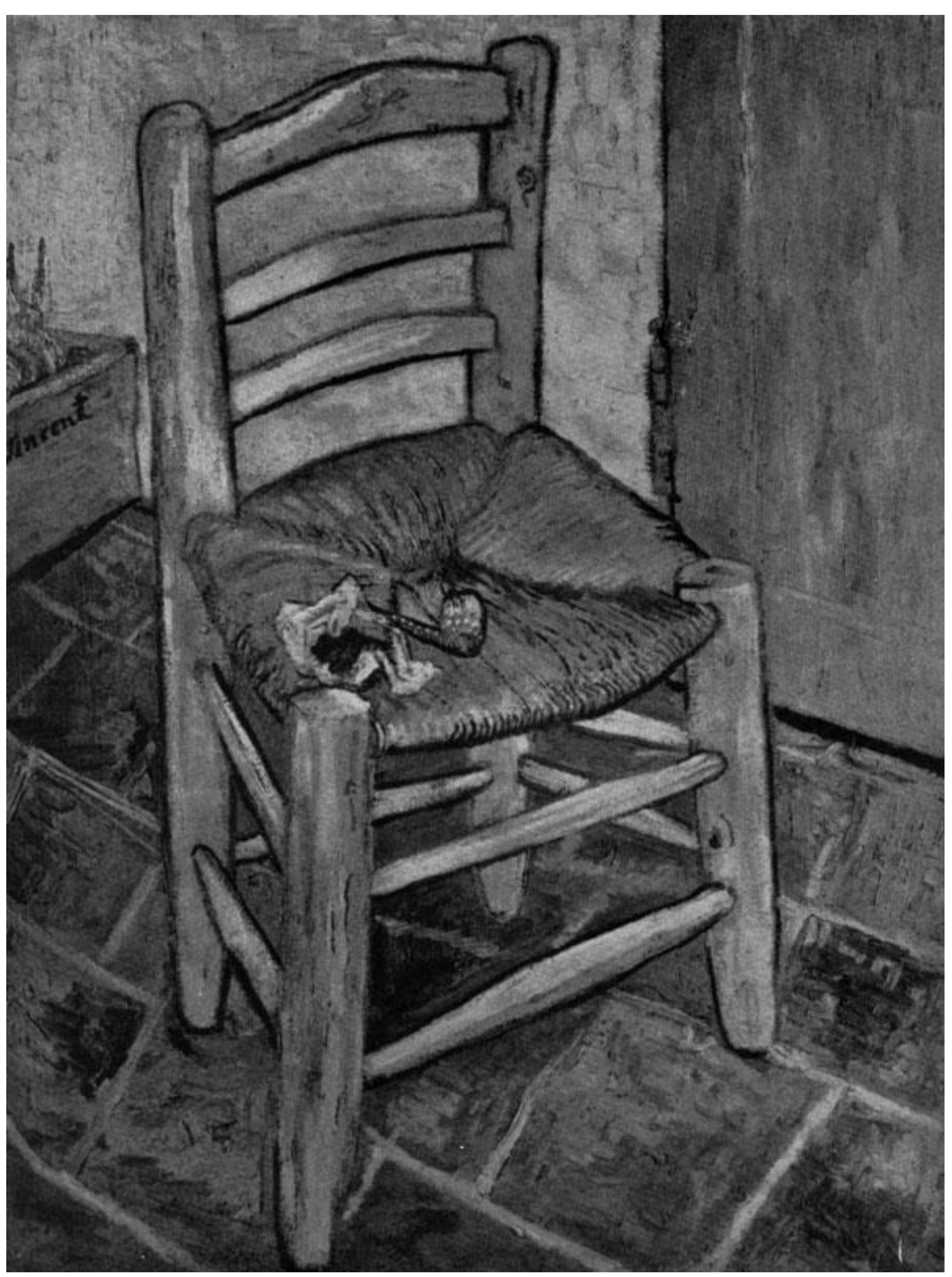
илл. 14 б

Поиски новой реалистической выразительности ярко проявляются и в его «Лодках в Сент-Мари» (1888; частное собрание). Звучная напряженность цвета эстетически подчеркнуто и лаконически-обобщенно передает характер природы и освещения средиземноморского юга. Острый ритм перечеркивающих друг друга мачт и рей, стремительно изогнутые силуэты вытащенных на берег лодок как бы сохраняют в себе ощущение легкого бега по волнам.

Вместе с тем Ван-Гог создает и произведения, в которых начало субъективной экспрессии, принцип самовыражения своего состояния получают примат над задачей отражения и оценки мира. Такой отход в известной мере чувствуется в его «Красных виноградниках в Арле» (1888; ГМИИ). В выразительно красивой по своему цветовому строю картине заложено противоречие между идиллическим мотивом (закат в безоблачном небе, неторопливый и спокойный сбор урожая в уже охваченном увяданием винограднике) и драматическим настроением образа. Так, беспокойные мазки превращают виноградник в глухо горящий поток пламени, голубые ветви деревьев пронизаны беспокойным порывом, аккорд болезненно-оранжевых тонов неба и тяжелого, голубовато-белого диска солнца создают ощущение смутной тревоги и смятенности.

Визионерский характер присущ и таким пейзажам, как «Звездная ночь. Сен-Реми» (1889; Нью-Йорк, Музей современного искусства). Черно-синий пламень верхушки кипариса на переднем плане противопоставлен шпилю далекой колокольни, притаившейся в синей мгле деревушки. Клубятся то золотистые, то серебристо-голубые мерцающие световые спирали по небу. Все это превращает картину мирной летней ночи в почти апокалиптическое видение.

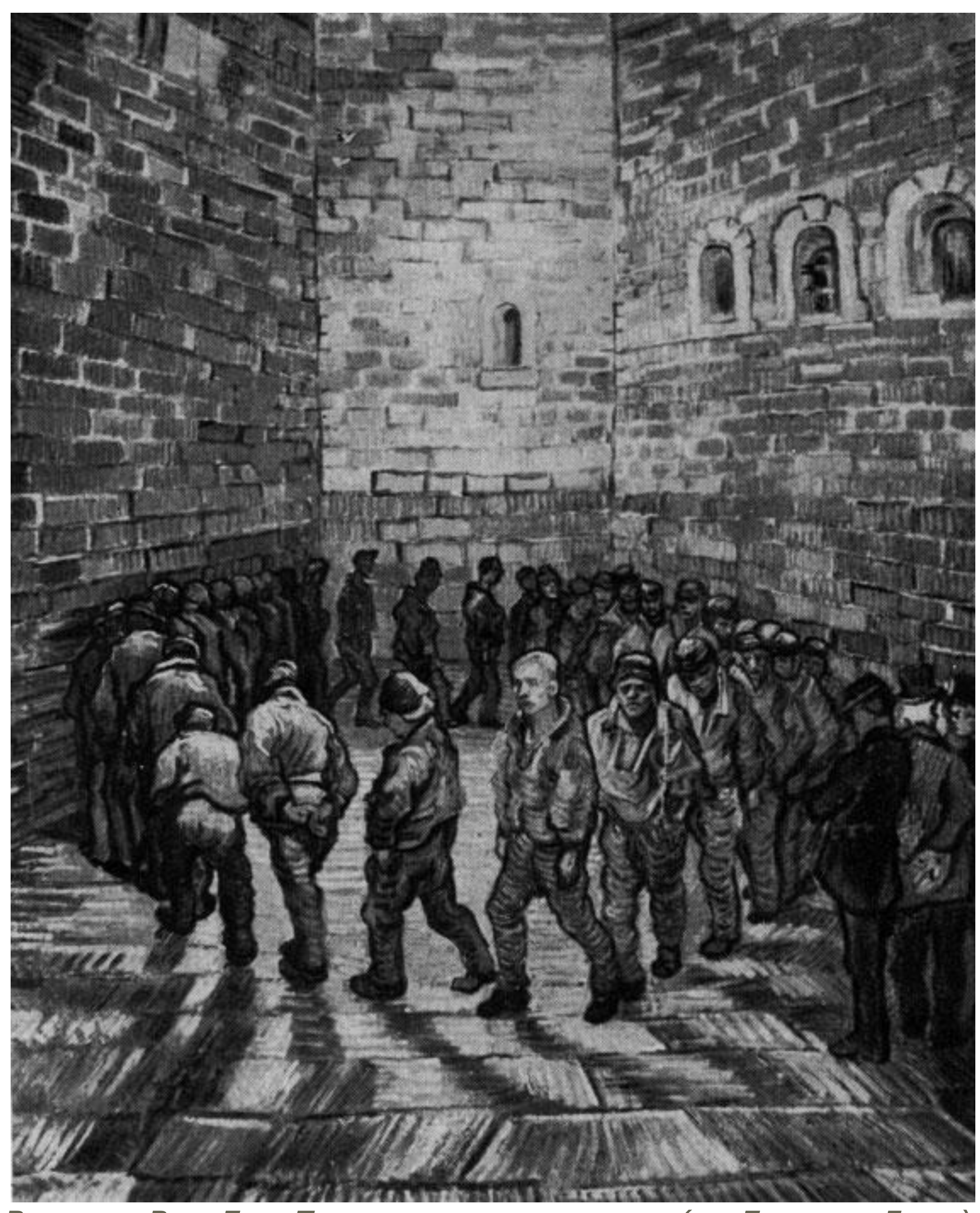
Безусловно, что ощущение грозной враждебности отчужденного от человека мира, его сумрачной опасной красоты эстетически выражали то положение, в котором находится одинокий, страдающий «маленький человек», не связанный с классом, познавшим законы развития истории. Поэтому и такие работы Ван-Гога глубоко искренни, а их появление было исторически неизбежно. Но они вместе с тем являлись художественным выражением духовного мира тех социальных слоев, которые, страдая от уродств современной им действительности, не видели реальных путей преодоления этих уродств и абсолютизировали свое субъективное состояние, свое чувство трагического отчаяния. Именно эта сторона в творчестве Ван-Гога и будет подхвачена экспрессионизмом и аналогичными художественными течениями в искусстве 20 в.



Винцент Ван-Гог. Стул и трубка. 1888—1889 гг. Лондон, галлерея, Тейт.

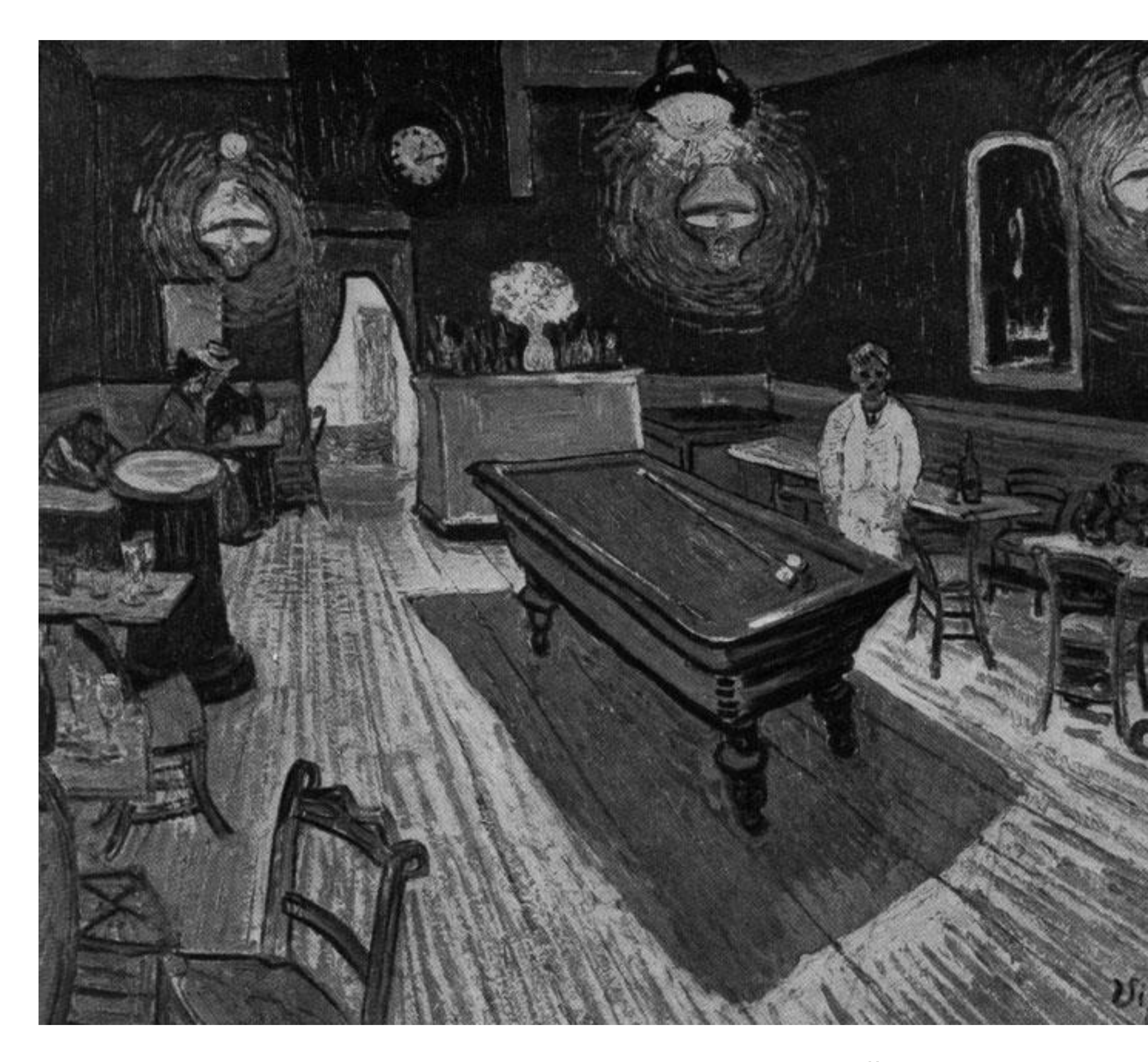
илл. 15

Было бы неверно, однако, видеть только эту сторону в творчестве Ван-Гога, большого и честного художника. Его «Дорога в Овере после дождя», поразительная своей психологической портретной правдивостью «Спальня художника в Арле» (1888; Ларен, собрание Ван-Гог), «Стул и трубка» (1888—1889; Лондон, галлерея Тейт) и многие другие работы волнуют реалистической силой образа, правдивостью чувств. В некоторых работах этого рода поражает не только правдивость его столь эмоционально выразительного художественного языка, но и то ощущение несколько возбужденной жизнерадостности, мажорности восприятия жизни природы, которая показывает, что Ван-Гог был чуток и к красоте и гармонии жизни. Драматизм, нервный надлом, столь характерный для многих работ Ван-Гога,— результат не его болезненно предвзятой тяги к уродливому и отвратительному, к их извращенному смакованию (как это было характерно для некоторых декадентских мастеров культуры того времени), а плод его обостренной чувствительности к тем уродствам и диссонансам, которые несла в себе социальная действительность («Прогулка заключенных», 1890; ГМИИ).



Винцент Ван-Гог. Прогулка заключенных (по Гюставу Доре). 1890г. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

илл. 14 а



Винцент Ван-Гог. Ночное кафе в Арле. 1888 г. Нью-Йорк, собрание Кларк.

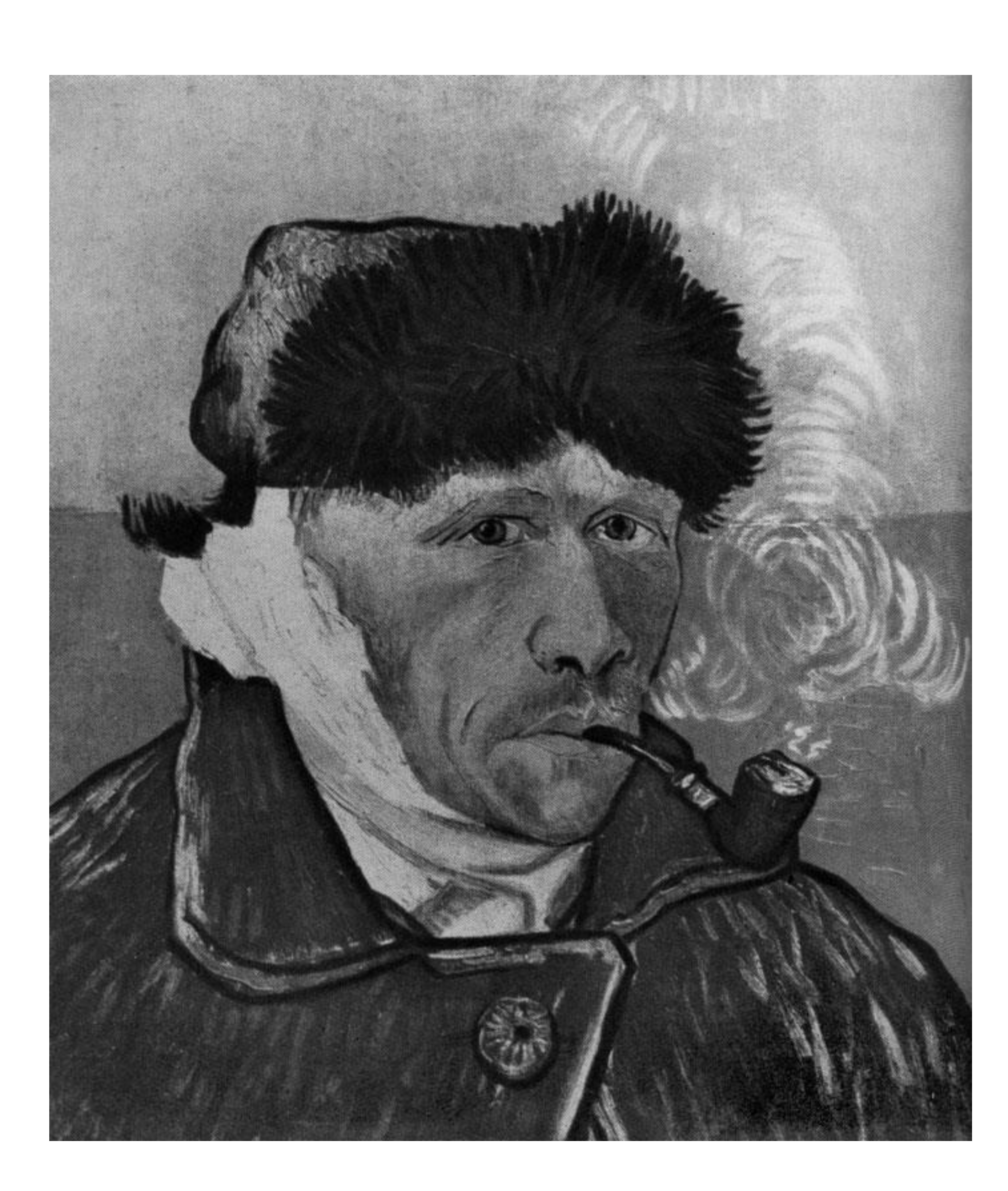
илл. 13

Чуткость к враждебному человеку началу, всегда таящемуся в жизни того общества, где жил Ван-Гог, и скрытому под оболочкой обыденной повседневности, нашла свое выражение в его «Ночном кафе в Арле» (1888; Нью-Йорк, собрание

Кларк). Тоска и безнадежность одиночества охваченной щемящим отчаянием человеческой души переданы в тускло-ярком мертвенном освещении полупустого кафе; они переданы в унылых фигурах редких посетителей, как бы оглушенных вином и своей отчужденностью от мира. Это душевное состояние выражено и в резких диссонансах красок — зеленого сукна бильярда, розово-желтого пола, красных стен, желтых кругов света вокруг горящих ламп — и особенно в одинокой, беспомощно-тоскливой, напоминающей фантоша фигурке застыло стоящего с опущенными руками официанта.

«Я пытался.. . в этой атмосфере адской печи и бледно горящей серы воплотить все могущество мрака и атмосферу войн. И все же все это я хотел раскрыть под видимостью японской легкости и тартареновского благодушия» (из письма к брату).

Эта же огромная внутренняя напряженность переживания раскрывается и в его портретах и автопортретах. Так его «Автопортрет, посвященный Полю Гогену» (1888; Кембридж, Музеи искусств Гарвардского университета), характерен тем чувством суровой и чуть скорбной сосредоточенности и скрытой одержимости, которая дает нам возможность узнать в этом портрете именно художника Ван-Гога с его неповторимым художественным видением мира. Таков и его полный нервной энергии и настороженного напряжения «Автопортрет с перевязанным ухом» (1889; Чикаго, собрание Блок).



Винцент Ван-Гог. Автопортрет с перевязанным ухом. 1889 г. Чикаго, собрание Блок.

илл. 12

В картине «Женщина в кафе «Тамбурин» (1887; Ларен, собрание Ван-Гог) в скорбно-усталом лице сидящей за столиком в пустом кафе женщины, в нервно-беспокойной фактуре мазков как бы продолжается та тема опустошенной тоски и одиночества, которая впервые прозвучала так ярко и определенно в «Абсенте» Дега. Но здесь этот мотив выражен с меньшей сдержанностью, чем у Дега, с боль-шей страстной ожесточенностью.

В последние годы Ван-Гог был подвержен приступам тяжелого душевного заболевания. У некоторых исследователей возникал соблазн приписать характер искусства Ван-Гога его душевной болезни. Но это не так. Если искусство Ван-Гога и было симптомом болезни, то смертельной болезни самого общества — начавшегося неизлечимого кризиса буржуазного гуманизма.

Современником Сезанна, Ван-Гога и Гогена был Анри де Тулуз-Лотрек (1864— 1901). Его творчество также относят к постимпрессионизму.

Для творчества Тулуз-Лотрека в целом характерно своеобразное развитие и видоизменение традиций искусства Дега и отчасти Э. Мане в сторону все большего подчеркивания моментов экспрессии образа, доходящей почти до гротеска нервной динамики формы. В листах художника пестрой чередой стремительно проходят перед зрителем и безвестные мидинетки и известные певицы ночных кафе; блестящие представители артистической и писательской богемы Парижа и опустившиеся завсегдатаи притонов; проходят то одержимые лихорадочно-судорожным весельем, то охваченные тоской одиночества.

Необычные, порой трагические события биографии, своеобразие обстановки, в которой прошла жизнь художника,

сыграли определенную роль в формировании творческих склонностей Тулуз-Лотрека. Он был одним из тех художников Франции конца 19 столетия, в творчестве которых тема социального и душевного неустройства, пусть в очень традиционной и узкой тематически сфере, нашла прямое выражение.

Тулуз-Лотрек происходил из древнего потомственного рода виконтов Южной Франции. В детстве он сломал обе ноги и навсегда остался калекой. Физическое безобразие сделало его парией в глазах респектабельной аристократии.

Моделями для первых живописных полотен художника служат чаще всего его близкие и родственники. Портреты «Графиня Тулуз-Лотрек за завтраком в Мальроме» (1883), «Графиня Аделъ де Тулуз-Лотрек» (1887; оба — Альби, музей Тулуз-Лотрека) отмечены влиянием импрессионистической техники, но стремление к максимальной индивидуализации характеристик, особая, порой беспощадная, порой интимно-грустная зоркость наблюдения говорят о принципиально ином понимании образа человека. Таковы «Молодая женщина, сидящая за столом» (1889; Ларен, собрание Ван-Гог), «Прачка» (1889; Париж, собрание Дортю) и другие работы.

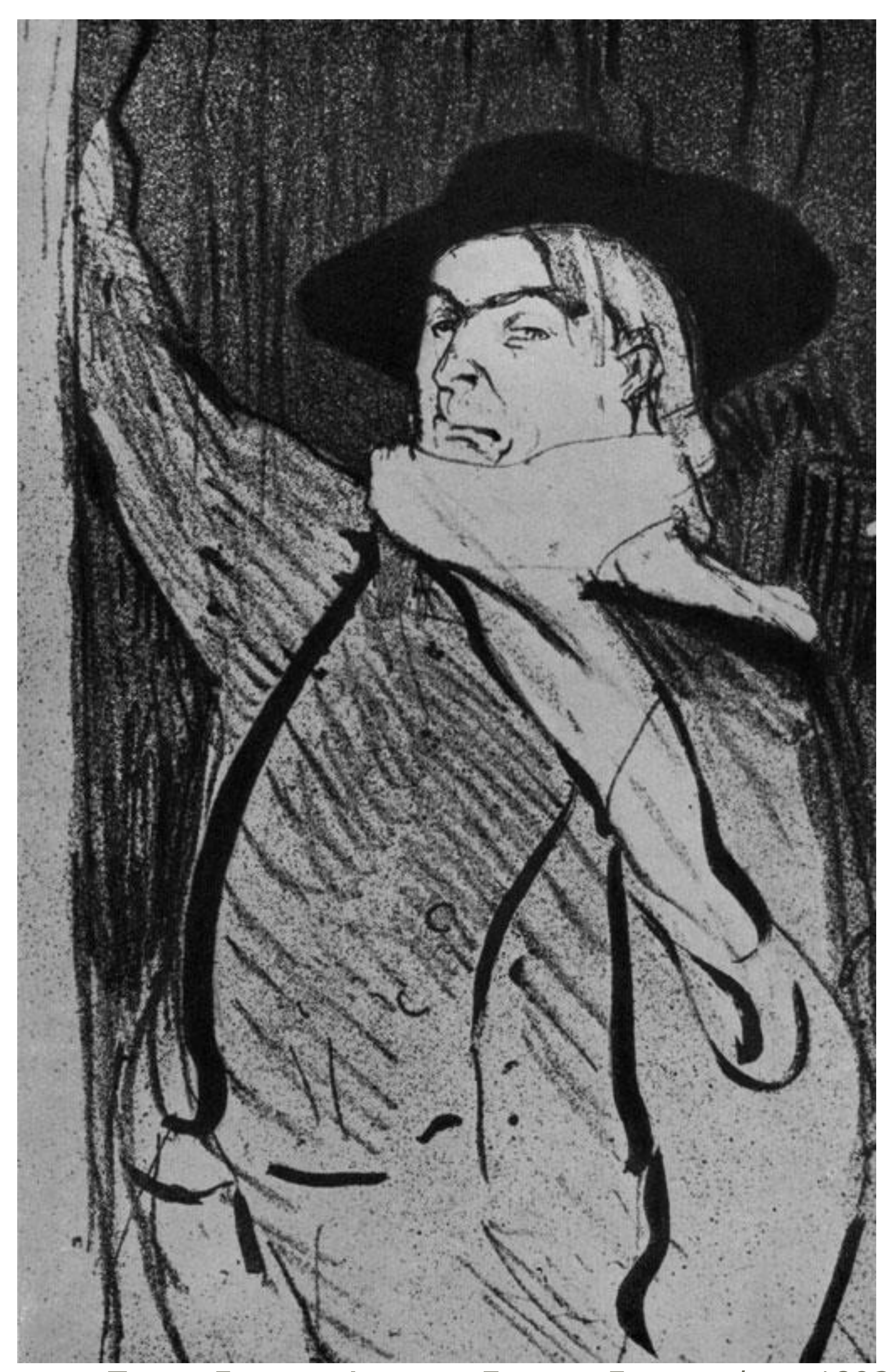
Дальнейшая эволюция искусства Тулуз-Лотрека отмечена продолжением поисков психологической выразительности, развивающихся параллельно с интересом к передаче конкретно-неповторимого облика изображаемых персонажей. Полотно «В кафе» (1891; Бостон, Музей изящных искусств) близко по содержанию известной, уже упоминавшейся выше работе Дега «Абсент». Но в интерпретации Тулуз-Лотрека изображение двух опустившихся пьяниц, тупо застывших за грязным столом, приобретает еще более драматическую окраску.



Анри де Тулуз-Лотрек. Ла Гулю, входящая в Мулен-Руж. 1892 г. Париж, собрание Берихейм де Виллер.

илл. 3

Позиция Тулуз-Лотрека — это ироническая позиция сатирика, который постоянно пользуется методом гротескового преувеличения. Подобная черта отчетливо проявилась в таких картинах, как «Ла Гулю, входящая в Мулен-Руж» (1892; Париж, собрание Бернхейм де Вилл ер), «Танец в Мулен-Руж» (1890; Филадельфия, частное собрание). Стремление к передаче яркого своеобразия движений, жестов, поз особенно наглядно прослеживается в изображении танцующей в глубине зала нары. Гротесковый силуэт мужчины, выделывающего гибкими ногами необычные антраша, и резкие движения его рыжеволосой партнерши в красных чулках создают острый и лаконический образ» в котором есть черты, сближающие его с выразительностью плаката.



Анри де Тулуз-Лотрек. Аристид Брюан. Литография. 1893 г.

илл. 1

Роль рисунка в искусстве мастера чрезвычайно велика. Острота, выразительность, богатство и разнообразие графического почерка Тулуз-Лотрека делают его выдающимся рисовальщиком 19 в. Графика составляет значительную часть его творческого наследия (многочисленные эстампы, пастели, литографии, рисунки). Особое место занимают знаменитые афиши. Именно в эти годы складывается специфика плаката как особой формы искусства. Плакат в современном смысле этого слова и зародился в искусстве Тулуз-Лотрека и отчасти Стейнлена.

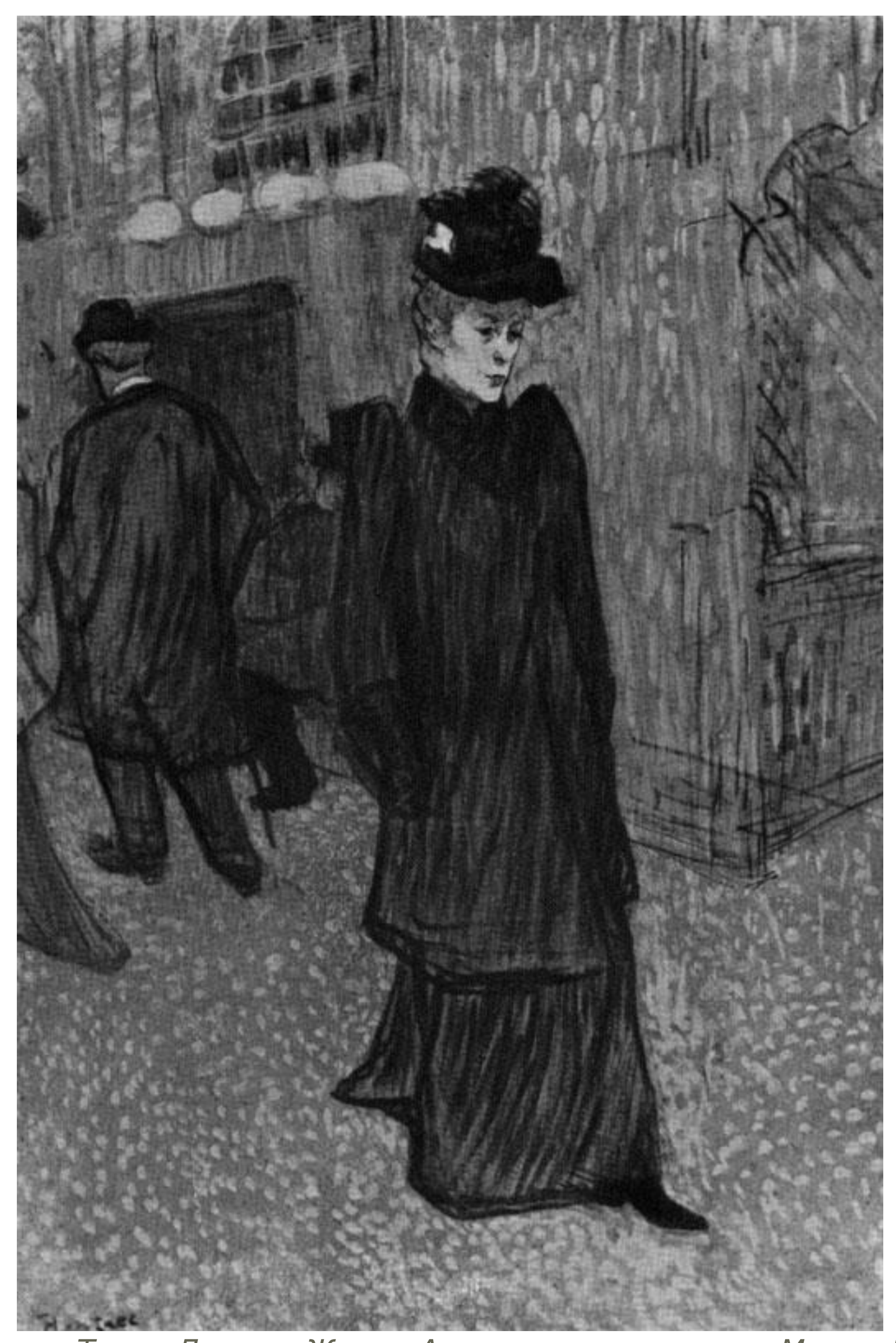
Divan Japona
75 rue des Marty
Ed Fournier
directeur

Анри де Тулуз-Лотрек. «Divan japonais». Афиша. Цветная литография. 1892 г.

Одной из лучших в истории афиш по праву считается его цветная литография «Divan japonais» (1892), рекламирующая маленькое кафе-концерт. Неожиданно вынесенный на первый план острый силуэт дамы в модном узком платье и причудливой шляпе, нервно-извилистая линия, очерчивающая контур мужчины, сидящего позади, составляют композиционный стержень листа. Фигура главной героини, поющей на сцене, намеренно отнесена вглубь таким образом, что видны только ее платье и затянутые в длинные темные перчатки руки, а голова срезается рамой листа. В результате смотрящий на афишу как бы сам попадает в атмосферу зрительного зала, на подмостках которого выступает певица Иветг Гильбер.

К образу Иветт Гильбер Лотрек обращался много раз. В 1894 г. он сделал целый альбом литографий, где запечатлел характерные движения и тончайшие оттенки настроений, мимики лица звезды Монмартра. Один из подготовительных вариантов портрета Иветт Гильбер, выполненный в том же году многоцветной масляной эссенцией, хранится в Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.

В некоторых портретах 1890-х гг. наряду со склонностью к острогротесковой, норой карикатурной передаче образа человека можно проследить и иные тенденции. В портрете доктора Габриэля Тапье де Салейрана (1894; Альби, музей Тулуз-Лотрека) фигура медленно бредущего элегантного мужчины, позади которого копошатся странные люди с лицами, напоминающими кошмарные маски, становится почти символом безнадежного отчаяния и одиночества. Эта же тема прослеживается в картине «Жанна Авриль, выходящая из Мулен-Руж» (1892; Гертфорд, Атенеум Уодстворта). Нота печального лиризма звучит в одинокой усталой фигуре женщины, в ее потухшем грустном лице.



Анри де Тулуз-Лотрек. Жанна Авриль, выходящая из Мулен-Руж. 1892 г. Гертфорд, Атенеум Уодсворта.

илл. 2

Творчество Тулуз-Лотрека сыграло большую роль в развитии французской графики конца прошлого века. Дальнейшие поиски выразительности графической техники, понятой несколько более самодовлеюще формально, продолжает Феликс Валлотон (1865—1925). Швейцарец по происхождению, Валлотон большую часть жизни провел в Париже, и обычно его рассматривают как представителя французской школы. Валлотон много работал и как живописец. Интерес к отвлеченно-холодной объемности в трактовке человеческих фигур делает его одним из первых представителей неоклассицистического варианта модерна в живописи. Однако наиболее значительным вкладом в историю искусства была графика Валлотона. Именно Этому художнику принадлежит приоритет в разработке новых возможностей мало практиковавшейся в то время ксилографии.

Иллюстрируя «Книгу масок» (1895) Реми де Гурмона, Валлотон создает ряд портретов известных литераторов того времени. Не отказываясь от индивидуализации портретных образов, он достигает значительной обобщенности в характеристике своих моделей. Особенно интересен портрет Ф. М. Достоевского (гравюра на дереве), трагическая сложность натуры которого была угадана автором. Белое пятно лица с напряженно-пытливым взглядом внимательных глаз четко выделяется на гладком черном фоне. Резко процарапанные линии упрощенно обозначают формы носа, бровей, очертания волос и морщин.

Интересна своей динамикой ксилография «Демонстрация» (1893). Валлотон показывает сцену разгона демонстрации в резком ракурсе сверху вниз, как бы увиденной из окна верхнего этажа. Беспокойное мелькание черных фигурок воспринимается мастером как бы с позиции артистически точного постороннего наблюдателя.



Феликс Валлотон. Демонстрация. Гравюра на дереве. 1893 г.

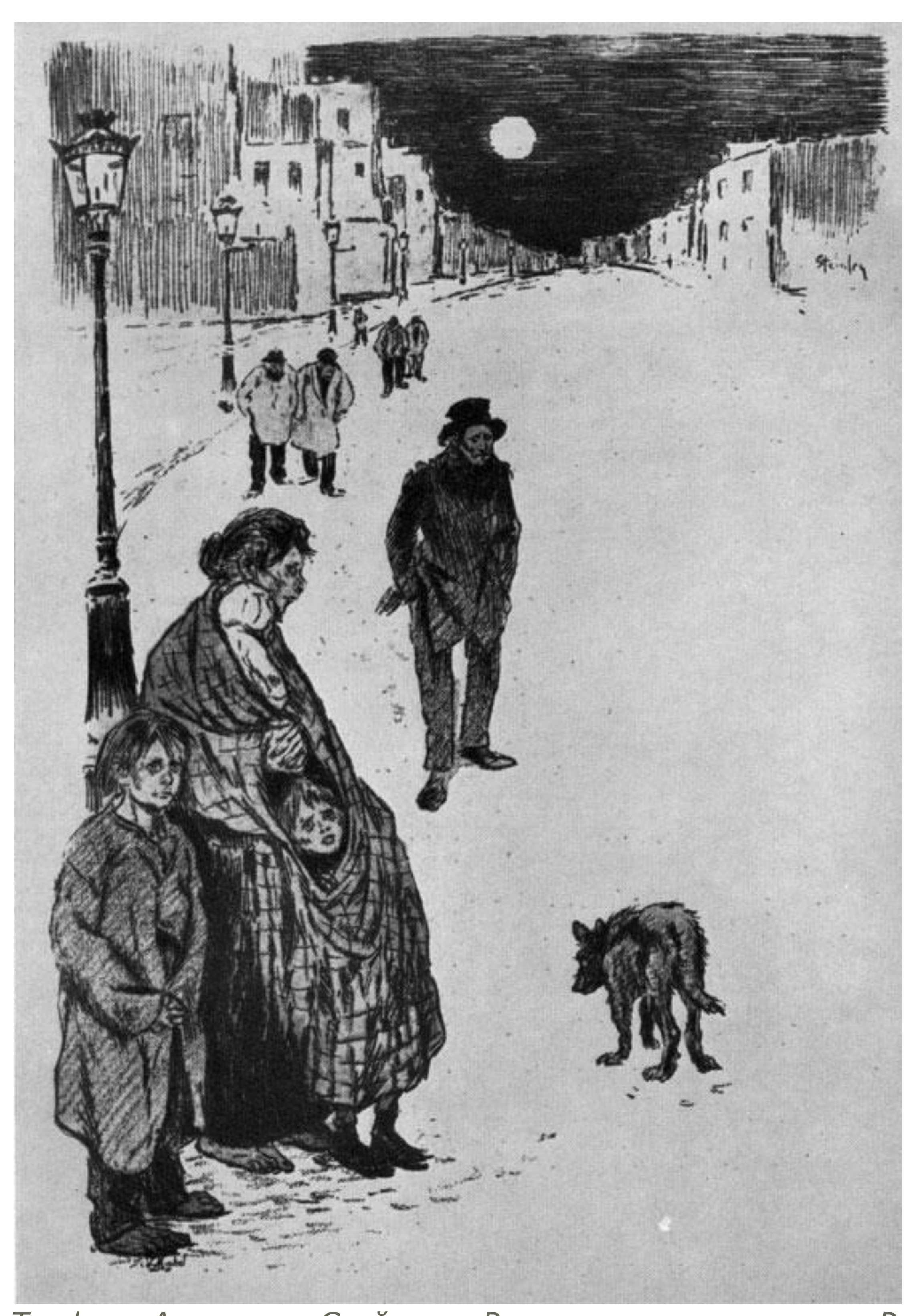
илл. 5 а

Особое место в развитии французской графики конца 19 — начала 20 в. занимает творчество Теофиля Стейнлена (1859—1923). Стейнлен продолжает в новых условиях традиции демократической боевой журнальной графики Франции. Художник не чужд и открытий таких мастеров 1860—1870-х гг., как Э. Мане, Э. Дега, создавших полный выразительной динамики язык, остро и точно передающий характерные мгновенья в вечно подвижной жизни большого города. Однако Стейнлена отличает не столько блеск артистизма в решении того или иного мотива, сколько социально-этическая нацеленность образного решения.

Как точный и острый наблюдатель социального быта Парижа, он стоит ближе к традиции Дега, чем Э. Мане или К.

Моне, не достигая, однако, художественной выпуклости и лаконической точности своего старшего современника. Сильная сторона творчества Стейнлена — стремление к социальной действенности искусства, непосредственная демократичность, связь с жизнью не вообще «парижской улицы». а с миром чувств, мыслей, стремлений трудового люда великого города. В этом смысле он скорее наследник Шарле и Домье, представитель демократической, социально заостренной линии во французской реалистической культуре.

Обращаясь не только к изображению трудящихся, рабочего класса, но стремясь выразить его чувства и идеалы, Стейнлен близок к переходу от буржуазно-демократического реализма к реализму, связанному с идеалами демократии социалистической. Правда, эти идеалы для Стейнлена выступают еще в смутно-неопределенной форме, и в этом отношении художник разделяет силу и слабость стихийно социалистической направленности взглядов и чувств рабочей массы Франции тех лет.



Теофиль Александр Стейнлен. Рисунок к стихотворению Р. Поншона «Зима» для журнала «Жиль Блаз иллюстре». 1892 г.

илл. 4

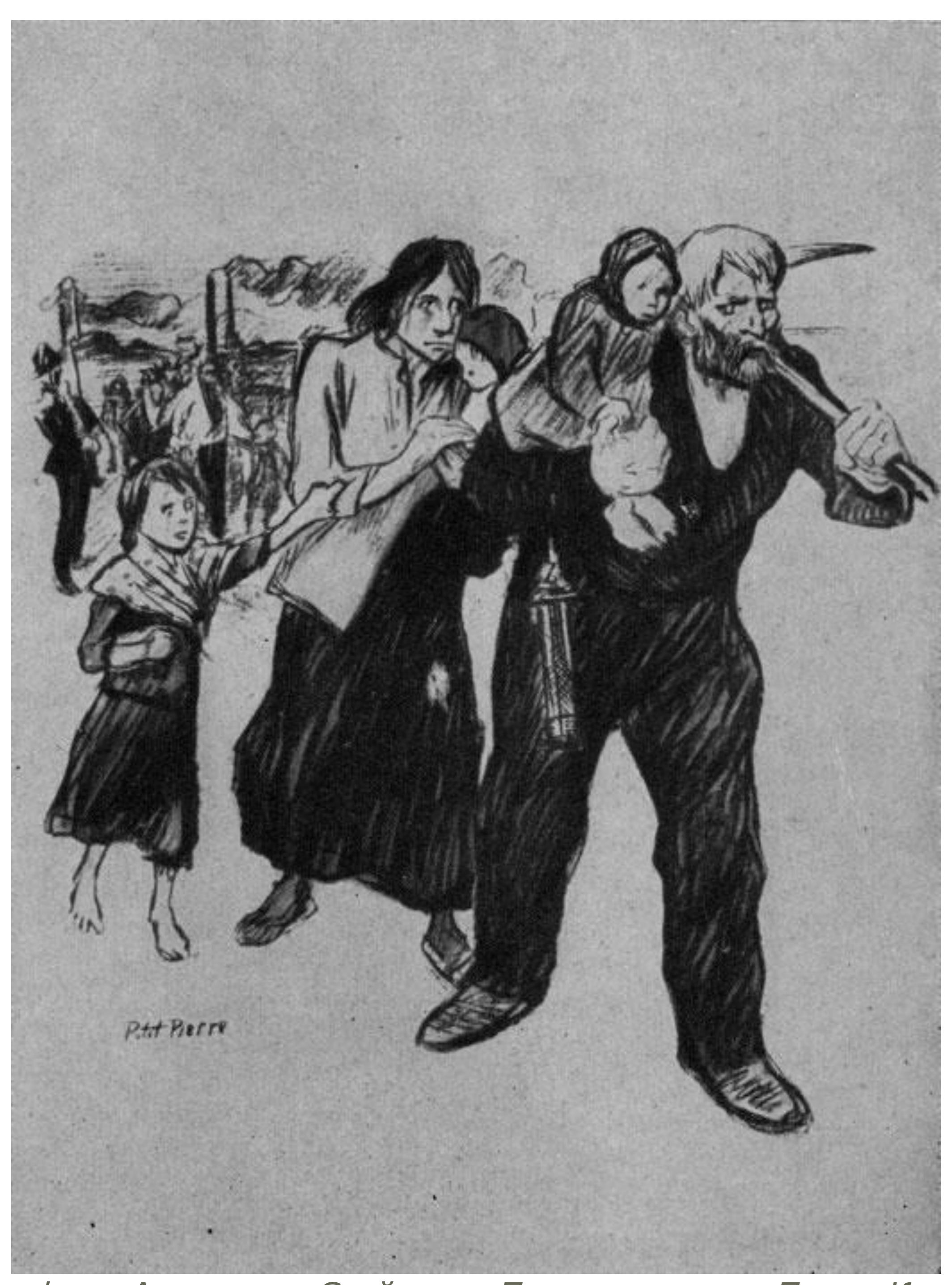
Многие, особенно ранние работы Стейнлена (1880—1890-х гг.) представляют собой иллюстрации к популярным песенкам парижских предместий, публикуемым в отдельных сборниках или на страницах демократических журналов. Это полные движения, подчас лукавые, подчас печальные, а подчас и сентиментально-чувствительные в духе «жестокого романса» как бы подсмотренные на улице сцены: «Зима» (1890-е гг.; рисунок к стихотворению Р. Поншона для журнала «Жиль Бдаз иллюстре»), «Молодые работницы» — задорные пересмешницы, идущие после работы на свидание; «Старый бродяга» —несколько сентиментальная композиция, изображающая одинокого старика, делящего свою скудную трапезу с единственным другом — мохнатым, худым псом.

Особое место в творчестве мастера занимают его полные гуманизма и печального юмора сделанные в 1901 г. иллюстрации к «Кренкебилю» А. Франса, столь высоко оцененные самим автором рассказа.

Социальная, антиимпериалистическая направленность особенно ясно звучит в иллюстрации Стейнлена к песенке, повествующей о тяжелой доле солдата, направленного служить в колониальные войска. Антимилитаризм и антиколониализм — характерная черта работ СтеЙнлена-журналиста, постоянного сотрудника таких левых газет, как «Ассиет о бёр», «Шамбар сосиалист» и др. Таковы, например, рисунки, бичующие «цивилизаторскую» деятельность французских и бельгийских колонизаторов в Конго.

Большое значение имеют литографии Стейнлена, посвященные борьбе рабочего класса Франции, Его «забастовка» (1898) без внешнего пафоса, выразительно передает грозное спокойствие забастовщиков, собравшихся у охраняемых солдатами ворот фабрики. Остро и скупо намечена галлерея характеров этих рабочих, рослых жителей севера Франции с их лицами, полными сурового ума и упрямой простонародной энергии. Точно противопоставлен им столь типичный облик одетых в солдатскую форму приземистых

«черномазых» крестьянских парней, пригнанных с сельского юга Франции сюда, в чужую им страну шахт и заводов с незнакомыми и непонятными людьми.



Теофиль Александр Стейнлен. Преступление в Па-де-Кале. Иллюстрация для газеты «Шамбар сосиалист». Цветная литография. 1893 г.

илл. 5 б

Его цветная литография «Преступление в Па-де-Кале» (1893) своей лаконичной социальной силой и драматизмом предвещает будущие революционные плакаты 20 в. Пафос «Преступления в Па-де-Кале» —пафос горечи и гнева. Эта журнальная иллюстрация-плакат посвящена реальному факту: восемьсот семей бастующих шахтеров были выгнаны жандармами на холод из принадлежащих компании халуп. Образ скорбно-гневного могучего шахтера с ребенком на плече, идущего во главе подавленной горем семьи и грозно сжимающего рукой шахтерскую кирку, вырастает в символ несгибаемой воли, непримиримого революционного гнева рабочего класса Франции.

Искусство Стейнлена сложилось в течение второй половины 1880-х и в 1890-е гг. и тесно связано с пробуждением рабочего класса и вообще демократических сил Франции после периода господства реакции, наступившего вслед за подавлением Парижской коммуны 1871 г. Стейнлен продолжал работать в своей манере над привычным кругом тем и в 20 в. И хотя он откликнулся на события первой мировой войны интересной серией «Беженцы» (1916), противостоящей своим гуманизмом шовинистической пропаганде тех лет, он остается в истории французской культуры как мастер, связанный в первую очередь с демократической и социалистической тенденциями во французском искусстве 1880-х — начала 1900-х гг.

В целом в эти годы во Франции в творчестве ее крупнейших мастеров были поставлены проблемы перехода к новым формам реализма, к преодолению распыленной формы и ускользающей мгновенности восприятия импрессионистов. Однако в условиях нарастания первых признаков общего кризиса культуры капитализма, вступившего в завершающую фазу своего развития, решить проблему перехода искусства на более высокую ступень было невозможно, оставаясь в пределах мировоззрения и эстетических представлений старого общества. Отсюда двойственность и противоречивость

исканий таких больших мастеров, как Сезанн и Ван-Гог. Эта противоречивость и сделала возможной одностороннюю интерпретацию их наследия формалистическим искусством 20 в.

Искусство 20 века

Введение

Ю. Колпинский

Если в 19 в. французское изобразительное искусство с наибольшей ясностью раскрыло пределы возможностей реалистической живописи в условиях развивающегося капитализма, то оно же в 20 в. с наибольшей полнотой воплотило трагедию глубокого кризиса художественной культуры в эпоху загнивающего капитализма, в эпоху империализма.

Вместе с тем, в отличие от литературы, во французском изобразительном искусстве направления, связанные с поисками новых форм реализма и гуманизма, получили меньшее развитие. Литература Франции 20 в. наряду с формалистическими и субъективно-эстетическими течениями знала и непрерывную линию развития гуманистических направлений, стремящихся правдивым, реалистическим языком решать с позиций общественного прогресса важные проблемы эпохи. В конце 19 в. и в первые десятилетня 20 в. создавал свои произведения Анаголь Франс, продолжавший развивать в новых исторических условиях идущие еще от эпохи Просвещения традиции полной сарказма и ненависти к врагам разума литературы.

Свой вклад в развитие большой гуманистической культуры внес Ромен Рол-лан. В лице Анри Барбюса французская литература выдвинула после войны 1914 — 1918 гг. художника, чье творчество представило своеобразный переход

от позиций буржуазно-демократического гуманизма к позициям пролетарской революционности и социалистического реализма.

В годы же нацистской оккупации чувство неразрывной связи писателя с жизнью родины помогло замечательному поэту Полю Элюару преодолеть чрезмерную зашиф-рованность, «герметичность» поэзии его раннего периода. В те же годы в горниле Сопротивления закалилось и возмужало творчество Луи Арагона — одного из крупнейших поэтов и романистов социалистического реализма в капиталистической Европе. Именно во французской литературе после 1945 г. сложилось одно из самых сильных течений социалистического реализма на Западе. Относительно значительны были успехи реализма и в кинематографии послевоенной Франции. В изобразительном искусстве дело, к сожалению, обстояло несколько иначе, чем в литературе. Здесь - и особенно в живописи — осуществился тот последовательный переход от реализма к самым крайним формалистическим течениям, который столь типичен для буржуазной культуры 20 в.

Следует оговорить, что скульптура оказалась в какой-то степени в стороне от этого процесса. По сравнению с искусством кубистов, сюрреалистов и абстракционистов, определявших в значительной мере характер французской живописи 20 в., лицо скульптуры в большей мере определялось (во всяком случае, до 40-х гг.) творчеством таких реалистических в своей основе мастеров, как Майоль, Деспио. отчасти Бурдель.

Однако не следует забывать, что сама скульптура, в особенности монументальная скульптура, как вид искусства была по своей эстетической природе более связана с жизнеутверждающим, позитивным, а не негативно-критическим восприятием действительности. Поэтому высокие достижения скульптуры были осуществлены ценой ее относительного отвлечения от проблем, связанных с отражением трагических конфликтов эпохи. Крупнейшие же мастера французской живописи, в частности такой сложный,

противоречивый мастер, как Пабло Пикассо, в фантастически-косвенной и субъективно-превратной форме все же стремились выразить и воплотить драматические конфликты и трагические коллизии времени.

В живописи острее, чем в скульптуре, ощущается драматически противоречивый характер времени и вместе с тем обнаженнее выявляется невозможность в рамках умирающей буржуазной культуры глубоко эстетически раскрыть правду жизни, эстетически отразить мир в его революционном развитии.

Таким образом, некоторые мастера французской живописи и графики, хотя и гораздо менее успешно, чем мастера литературы и кино, стремились решить проблему перехода к качественно новой ступени развития реализма по сравнению с реализмом 19 в., ту проблему, которую с такой остротой поставили, но не смогли последовательно решить в соответствии с подлинными интересами прогрессивного развития мировой культуры такие мастера конца 19 в., как Ван-Гог и Сезанн. Значительный вклад в решение этой проблемы внес крупный бельгийско-французский мастер графики Франс Мазерель, чье творчество неразрывно связано с французской литературой этого времени — с Роменом Ролланом и Анри Барбюсом, которых он столь блистательно иллюстрировал (творчество Мазереля рассмотрено в главе о бельгийском искусстве). Однако Мазерель для французского изобразительного искусства первой половины 20 в.— фигура, в значительной мере стоящая особняком, почти изолированная.

Основная же линия развития французской живописи после Сезанна и вплоть до 1945 г. определяется творческой деятельностью Анри Матисса, Фернана Лежс, испанца по происхождению Пабло Пикассо и в какой-то мере Дереном, Браком и другими. Все это художники, творчество которых представляет собой типичное выражение характерных для искусства эпохи империализма направлений, получивших впоследствии повсеместно принятое наименование

((авангардизм». Бурный радикализм отвлеченных, часто носящих чисто формальный характер живописных исканий породил первоначальный конфликт авангардистов или модернистов с убогими вкусами приверженного к салонному искусству массового буржуазного потребителя. Этот конфликт воспринимался многими представителями прогрессивной интеллигенции как подлинная революционность. Следует, однако, подчеркнуть, что далеко не все художники авангарда занимали по отношению к обществу, особенно в начале своего творческого пути, такую, пусть и субъективно-смутную, ((антикапиталистическую» или хотя бы «антиконформистскую» позицию.

Объективным результатом деятельности авангардистских течений был, иногда независимо от личных устремлений его представителей, постепенный отход от принципов реализма и гуманизма в искусстве. Деятельность авангардистов привела не к развитию реализма в новых исторических условиях, а к господству антиреалистических, выступающих либо в субъективистском, либо в отвлеченно-рационалистическом варианте направлений в искусстве.

Французская живопись прошла почти через все этапы и варианты эволюции формалистического искусства. Она была родиной фовизма, затем кубизма и пуризма. Ярко проявились в живописи Франции и такие формалистические течения, как дадаизм, сюрреализм и различные формы абстракционизма. Лишь футуризм и Экспрессионизм не заняли заметного места в искусстве Франции.

Было бы, однако, неверно сводить всю историю французского искусства к последовательной смене этих враждебных реализму модернистических художественных течений. Во-первых, как уже упоминалось выше, продолжались в искусстве и трудные поиски реалистического пути, особенно усилившиеся после 1945 г. Вместе с тем творчество ряда крупнейших мастеров, связанных с фовизмом, кубизмом и другими формалистическими направлениями, часто выходило за пределы этих направлений.

Искусство этих художников, особенно тех, кого опыт жизни привел к активному участию в борьбе сил прогресса с силами реакции, отличалось часто мучительной внутренней противоречивостью, стремлением найти связь с живой жизнью, с большими проблемами социальной жизни своего народа.

Живопись и графика

Ю. Колпинский

Наряду с течениями и направлениями, специфически характерными собственно для 20 столетия, во французской живописи продолжали существовать, особенно в первые десятилетия века, художественные направления, непосредственно связанные с традициями искусства последней четверти 19 в.

Оставляя в стороне деятельность художников неистребимого «салона», представляющего собой мещански-пошлый, натуралистически-слащавый вариант антиреалистической линии в развитии культуры, следует особо выделить живопись, связанную с декоративными традициями позднего импрессионизма. Их продолжали творчески развивать такие художники, как Жан Эдуард Вюйар (1868—1940) и Пьер Боннар (1867—1947). В отличие от пуантелистов они не стали на путь рационалистического декоративизма и сохранили ощущение непосредственной поэтичности образа декоративно трактованной природы.



Пьер Боннар. Ранней весной в деревне. Панно для особняка И. А. Морозова в Москве. 1912 г. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

илл. 18 б

Сочная пышность больших панно Боннара, сочетание гибкого ритма с нюансированными цветовыми противопоставлениями придают его пейзажам чувственно-праздничную декоративную красоту. В некоторых вещах он отходит от декоративной ковровости своих художественных решений и более непосредственно и свежо передает ощущение поэтичности жизни самой природы.

Таково «Начало весны» (1903—1904; Эрмитаж), где художник вводит в прохладную еще атмосферу нежно расцветающей ранней весной природы Иль-де-Франса две маленькие фигурки детей-фавнов, играющих на свирели. В какой-то мере эта сторона творчества Боннара перекликается с утонченной поэтичностью музыки Дебюсси.

Творчество Вюйара более сдержанно по колориту, чем эффектная живопись Боннара. В его картинах при всей их декоративности сохраняется интерес к передаче психологии, эмоционального настроения, характерного для изображаемых им скромных и повседневных жизненных мотивов. Такова его картина «В постели» (1891; Париж, Музей современного искусства), выразительно передающая самый обыденный мотив, или «В комнате» (1893; Эрмитаж), серебристый, серовато-голубой с отдельными розоватыми вспышками колорит которой помогает правдивой передаче тихого уюта большой и вместе с тем скромной мастерской художника.

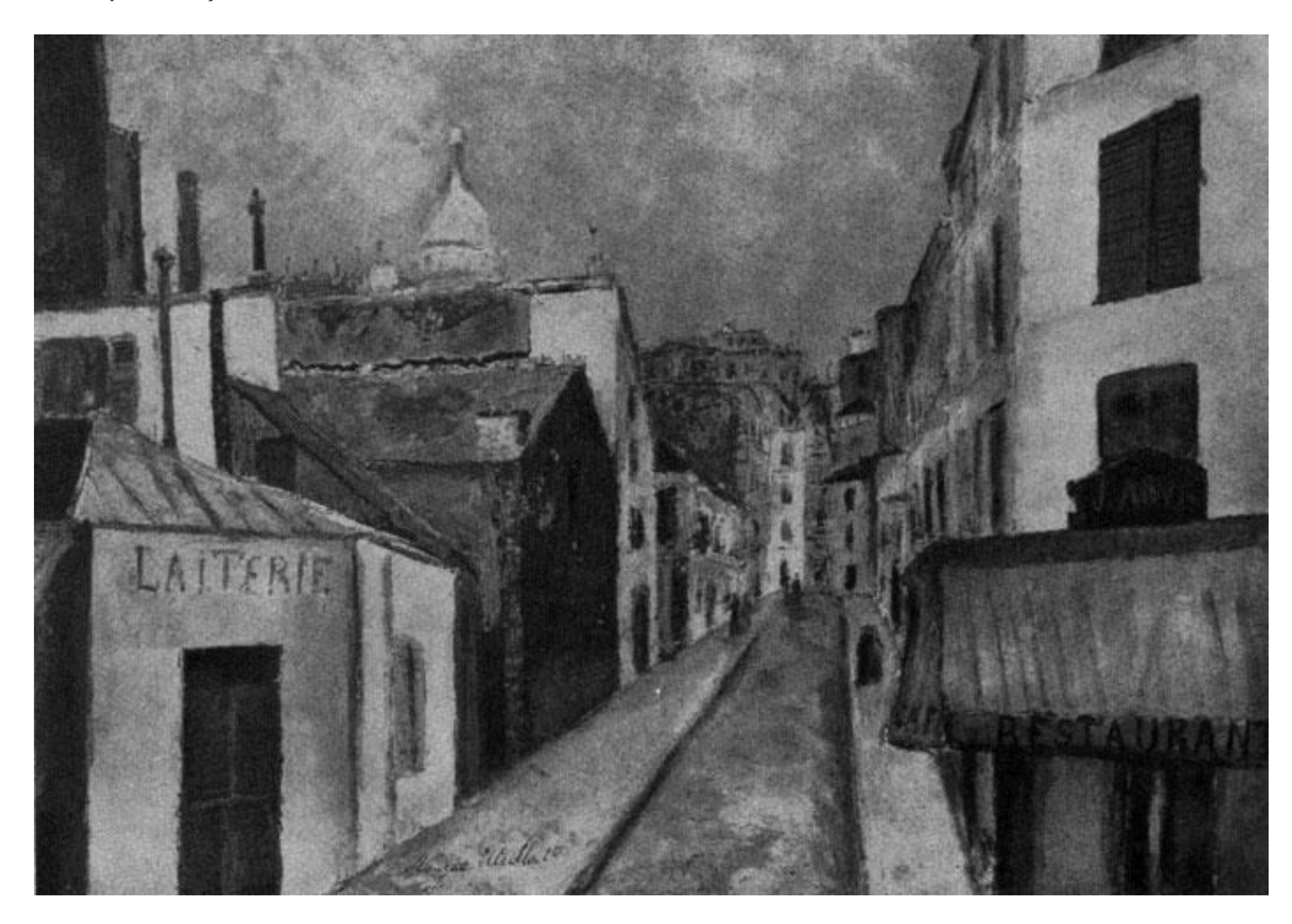


Эдуард Вюйар. В постели. 1891 г. Париж, Музей современного искусства.

илл. 18 а

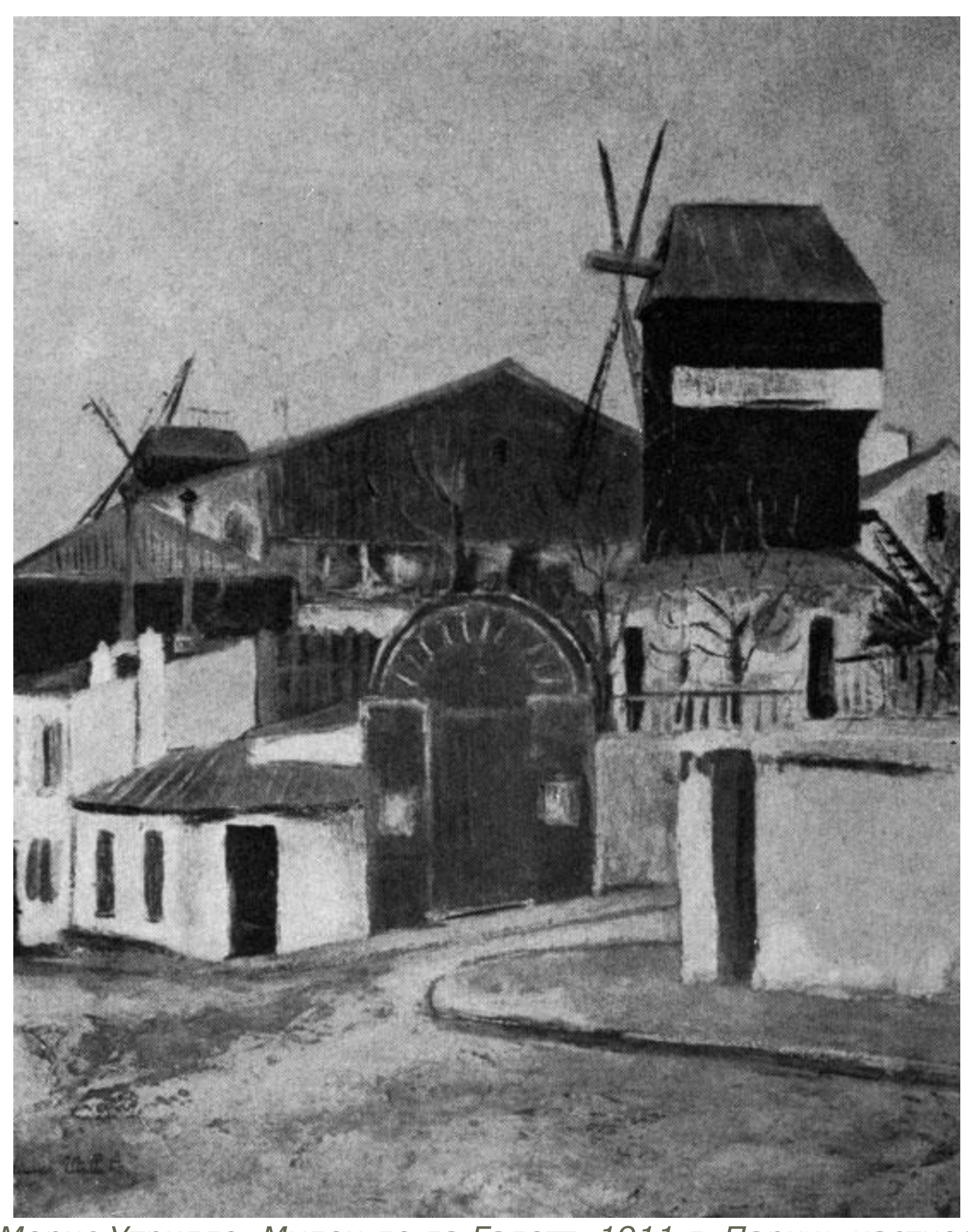
Среди других художников, чье творчество не теряло связи с реализмом и оставалось в стороне от формалистической линии развития в искусстве 20 в., следует выделить Мориса Утрилло (1883—1955). Светлая и нежная по гамме живопись полусамоучки Утрилло посвящена городскому пейзажу и полна очарования чуть печального лиризма. Шумные улицы и парадные площади больших городов оставляют художника безразличным. Он певец тихих улочек маленьких городков

(«Улица в Отейле», 1912; Париж, частное собрание) и старинных кварталов Парижа, расположенных на холме Монмартра. Утрилло пишет красные черепичные крыши домов, стены которых выкрашены белым, розовым, охристо-желтым, кривые улочки, серовато-голубые дали, влажное высокое небо. Таковы его «Улица на Монмартре» (ок. 1910; Лондон, галлерея Тейт), «Мулен де ла Галетт» (1911; Париж, частное собрание).



Морис Утрилло. Улица на Монмартре. Ок. 1910 г. Лондон, галлерея Тейт.

илл. 25 а

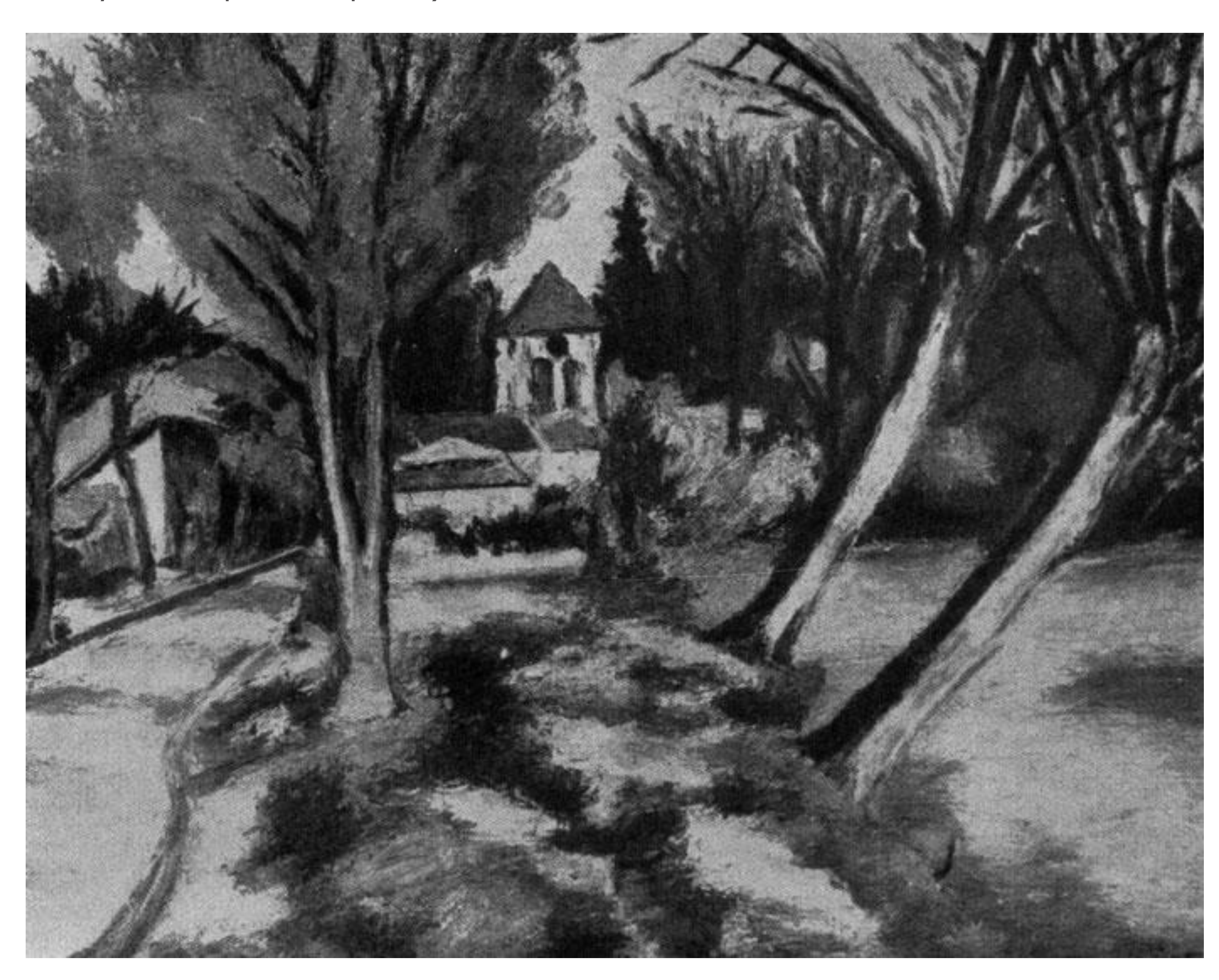


Морис Утрилло. Мулен де ла Галетт. 1911 г. Париж, частное собрание.

илл. 25 б

Лучший период его творчества относится к 1908—1916 гг. В дальнейшем живопись Утрилло, болезненно замкнутого

мечтателя, страдающего алкоголизмом, постепенно утрачивает свойственную ей свежесть, воздушную легкость. Мастер приобрел к началу 20-х гг. известность. Его произведения ловко лансируются маршанами; но на деле Утрилло начинает повторять себя, впадает в своеобразный штамп. Лишь изредка просыпается в нем былой талант и наивная свежесть видения мира («Улица Жанны д'Арк под снегом». 1934; Музей изящных искусств города Парижа).



Андре Дюнуайе де Сегонзак. Церковь в Шампиньи. 1927 г.

илл. 29 б

В стороне от шумных художественных споров стоял и Андре Дюнуайе де Сегон-зак (р. 1884). Но, в отличие от Утрилло, Сегонзак, движимый здоровым и крепким складом своего характера, обращается не столько к городскому, сколько к сельскому пейзажу («Церковь в Шампиньи», 1927). Большое место в его творчестве занимают несложные по сюжетному мотиву, но резкие по своей жизненной характерности изображения лодочников и посетителей кабачков («Пьющие», 1910). В 20—30-е гг. он создает наряду с картинами полные нервной энергии и динамической выразительности серии офортов — «Пляжи» (1935), «От Жуанвиля до Буживаля» (1936) и т. д.

Первым художественным течением, начавшим в 20 в. последовательно отходить от принципов и традиций реализма, был так называемый фовизм (от французского слова fauves, обозначающего зверей хищной породы. Он неточно был переведен у нас термином «дикие», который, однако, привился в нашей литературе). В группу фовистов, выставлявших свои картины в 1905 г. в отдельном зале Салона независимых, входили Матисс, Дерен, Ван-Донген, Брак, Марке, Руо, Вламинк и другие.

Группа «диких», как и большинство группировок того времени, не была творчески однородной. Входивших в нее художников объединял в течение нескольких лет общий декоративный характер живописных поисков и более или менее сознательный отход от принципов реализма 19 в.

Особый интерес в искусстве фовистов представляет творчество Анри Матисса (1869—1954). Оно замечательно не только мастерским чувством декоративной выразительности, тем своеобразным празднично-декоративным звучанием, которое он умел находить в своих ковровых композициях. Ценной стороной творчества Матисса являлось и то, что его искусство на протяжении всей первой половины века своей мажорно-радостной гармонией декоративных цветовых аккордов, ясной н спокойно-жизнерадостной тенденцией

противостояло субъективистской ущербности и пессимизму, которые так типичны для цивилизации умирающего мира.

Характерно вместе с тем, что эта своеобразная, спокойно-ясная, чтобы не сказать бесстрастная, оптимистичность творчества Матисса достигалась путем отказа от анализа реального хода жизненной борьбы, путем ухода от принятия ответственности за художественное отражение и решение коренных конфликтов Эпохи. В этом нельзя не видеть и ограниченность такого оптимизма, купленного ценой отстранения искусства от жизни. Видимо, в условиях империализма для художника, не ставшего в годы сложения своего творческого метода на позиции исторического оптимизма, которые несет в себе рабочее движение — марксизм, не было иного способа сохранить черты поэтической радости и жизнелюбия в искусстве.

Именно поэтому признание относительных достоинств спокойно-отвлеченного от противоречий жизни матиссовского «оптимизма» не должно привести нас к безоговорочному осуждению всех тех художников, которые ощущали и стремились воплотить в своем творчестве мучительные, неразрешимые в рамках старого мира конфликты и трагические диссонансы жизни, как, например, Пабло Пикассо.

Трагедия искусства этого времени и состояла в том, что при отсутствии четкой социально-исторической перспективы и подлинного понимания тенденций развития общества и оптимистическое и трагическое начала равно имели характер искусственного отвлечения от конкретных социальных противоречий жизни и принимали форму субъективно-эмоционального выражения ощущений и настроений художника.

Но вернемся к творчеству Матисса, Матисс, как и большинство художников этого поколения, получил достаточно серьезную реалистическую профессиональную подготовку. Его ранние произведения 1890-х гг., такие, как «Натюрморт с книгами» (1890; собрание художника) и

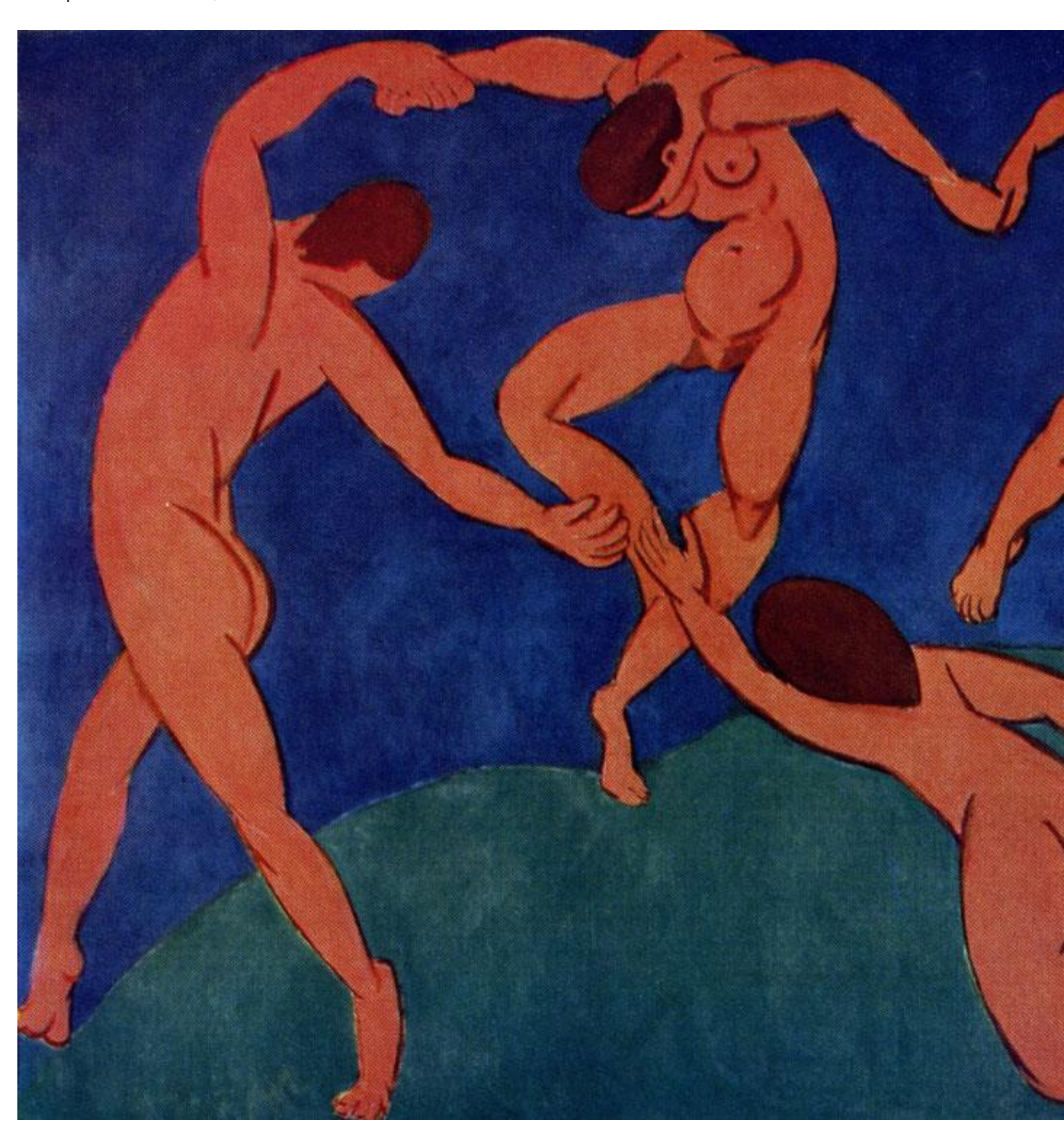
«Фрукты и кофейник» (1897—1898; Эрмитаж), говорят о точной реалистической наблюдательности и крепком владении пластической формой.

Однако в этих, казалось бы, выполненных в традициях реализма 19 в. работах проявляется специфический интерес к своеобразному статическому восприятию формы. Тонкий и точный анализ объемно-пластических качеств предметов и вместе с тем отсутствие интереса к психологически-человеческой выразительности мира вещей, обжитых человеком (что являлось характерным для классических традиций натюрморта 17—18 вв.), в какой-то мере указывают на некую «натюрмортность» художественного восприятия мира Матиссом. Художник видит мир как совокупность отдельных предметов и вещей, а не как мир духовных связей и отношений как людей между собой, так и людей с окружающим их и созданным ими предметным миром.

В начале 1900-х гг. Матисс переходит к более плоскостно и декоративно-условному восприятию мира. Уже «Булонский лес» (1902; ГМИИ) все более откровенно переносит центр тяжести на решение чисто формально-декоративных задач в живописи. Художник освобождается от некоторой традиционной «музейной» темноты своей ранней палитры и стремится оперировать сдержанно-звучными цветовыми плоскостями, отделенными друг от друга и сопоставленными в четкой ритмической композиционной конструкции. Хотя пространственная глубина в этих композициях отчасти и сохраняется, все же явственно выступает стремление художника понять картину как проекцию объемов трехмерного мира на двухмерную плоскость холста.

Окончательно художественная манера Матисса, определившая его своеобразное место в развитии западноевропейского искусства 20 в., сложилась примерно к 1908— 1909 гг. Наиболее характерными работами этого периода являются два больших панно, написанных в 1909—1910 гг. для парадной лестницы щукинского особняка в Москве: «Танец» и «Музыка» (оба в Эрмитаже). Эти большие

панно построены на аккорде трех основных цветов: густо-синего неба, мягко звучно-зеленой земли и красновато-кирпичного цвета нагих человеческих тел.



Анри Матисс. Танец. Панно для особняка С. И. Щукина в Москве. 1909—1910 гг. Ленинград, Эрмитаж.

При всей условности и отвлеченности понимания цвета Матисс не порывает, однако, окончательно с реальными отношениями цветового мира, он их лишь предельно декоративно обобщает. В своей живописи художник не ставит перед собой задачи поражать зрителя, вызывать в нем беспокойство неожиданно неестественными, резко противоположными реальной цветовой структуре жизни сочетаниями. В отличие от Гогена Матисс никогда не напишет красного моря, в отличие от символистов он не будет стремиться навязывать цвету в картине некий символически-аллегорический смысл, постигаемый лишь рассудочным усилием фантазии. Его картины — не ребусы, они — предмет спокойно-ясного и удовлетворенно-утонченного живописного созерцания. В этом своеобразие их несколько эгоистического гедонизма. Но в этом проявляется и здоровая неприязнь Матисса ко всему фантасмагорическому, смутно-иррациональному.

Вместе с тем в какой-то мере его «Танец» передает и ощущение самой стихии танца, его хороводный ритм, его упругую энергию, что тоже является новым по сравнению с ранними произведениями Матисса.



Анри Матисс. Мастерская художника. 1911 г. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

илл. 20

«Музыка» в своем живописном построении аналогична «Танцу», однако она передает ощущение музыки, вернее говоря, музыкально-хорового аккорда в еще менее эмоционально-непосредственной форме, чем «Танец». Прямо

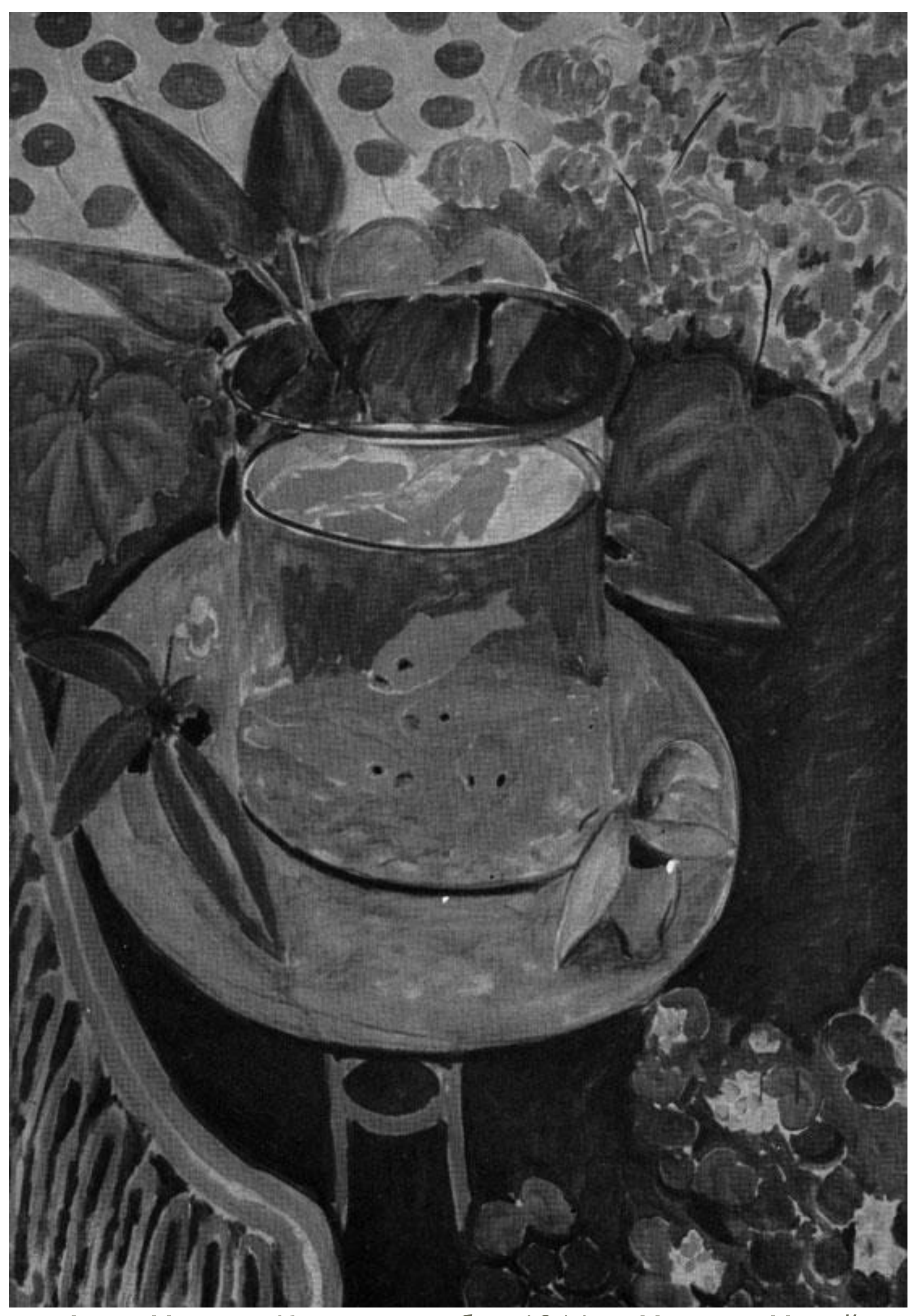
стоящая в левой части композиции фигура скрипача и разбросанные по плоскости холста сидящие фигуры поющих с черными кружками раскрытых ртов и очерченных черным поставленных в фас голов слишком уж прозрачно напоминают расположение ключа и нотных знаков на нотном листе. Менее лаконична по композиции и цветовому построению «Мастерская художника» (1911; ГМИИ). Здесь Матисс свободнее демонстрирует гибкое богатство своего живописного мастерства.

В тех крайне редких случаях, когда Матисс обращается к эмоционально-драматическому по своему жизненному содержанию сюжету, как, например, в своей композиции «Нимфа и сатир» (1909; Эрмитаж), в которой изображен мужчина, настигающий упавшую в бегстве женщину, он решительно отвлекается не только от конкретной жизненности мотива, но и от какой бы то ни было экспрессивности образа. 15 плоскостно трактованном пейзаже лежащей фигуре женщины соответствует спокойная голубая горизонталь реки, спокойно-округлой склонившейся фигуре настигающего ее мужчины — полукруглый силуэт зеленой горы.

Но сюжеты такого рода — редчайшая случайность в творчестве Матисса, поскольку именно сюжетная, конкретно-жизненная сторона искусства глубоко чужда его стремлению к поэтически-проясненному, декоративно-отвлеченному созерцанию мира.

Искусство зрелого Матисса далеко и от манерной вычурности современных ему мастеров символического модерна и от какого бы то ни было элемента статической застылости. При всей законченной декоративной устойчивости его композиций в них всегда чувствуется ровно текущее, не нарушаемое никакими вихрями и бурями движение. Это уже не то движение, выявляющее характер героев, столкновение их страстей, как было, к примеру, у Делакруа или Домье, а своеобразная «пульсация» музыкально-обобщенного ритма. Таков в его «Красной комнате» (1908; Эрмитаж) мягко-волнистый ритм синего рисунка на красных обоях, который

пронизывает собой всю картину и как бы продолжается, уходя за пределы рамы, или плавно текущий ритм в картине «Статуэтка и вазы на восточном ковре» (1908; ГМИИ). Таково и легкое движение кипарисов, сплетающихся в своеобразный легкий узор, в пейзаже «Танжер. Вид из окна» (1912; ГМИИ).



Анри Матисс. Красные рыбы. 1911 г. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

илл. 19

Поздний период творчества Матисса связан с отходом от тех моментов программно-рационального экспериментаторства, которые были заметны в его творчестве 1908—1917 гг. Типичным примером, выявляющим эту сторону живописи Матисса, являются его «Красные рыбы» (1911; ГМИИ). «Красные рыбы характерны не только лаконической простотой цветового построения, но и рационально-аналитической наблюдательностью художника. Рыбки видны дважды: и сбоку — сквозь стекло аквариума, и сверху — через саму поверхность воды. Само по себе это есть лишь фиксация жизненного наблюдения (художник использует здесь явление оптического преломления световых лучей), но для этого наблюдения характерен холодный рационализм внимания. Вместе с тем примененный Матиссом прием перекликается с экспериментами кубистов, стремящихся показывать предмет с нескольких точек зрения.

В целом же в искусстве Матисса декоративная лаконичность сочетается с рассчитанными на вкус утонченного знатока и любителя живописи тончайшими дифференциациями цветовых нюансов и оттенков. И действительно, при всей условности и обобщенности цвет у Матисса отнюдь не примитивен. Наоборот, художник очень тонко чувствует богатство цветовых отноптений. При ближайшем рассмотрении даже таких предельно декоративно упрощенных композиций, как «Танец» и «Красная комната», поверхности цвета оказываются немонотонными: в больших поверхностях синего неба и зеленой земли внимательный зритель ощущает бесконечное количество градаций, оттенков основного цвета, цвет как бы живет и дышит.



Анри Матисс. Беседа. 1941 г. Частное собрание.

илл. 22

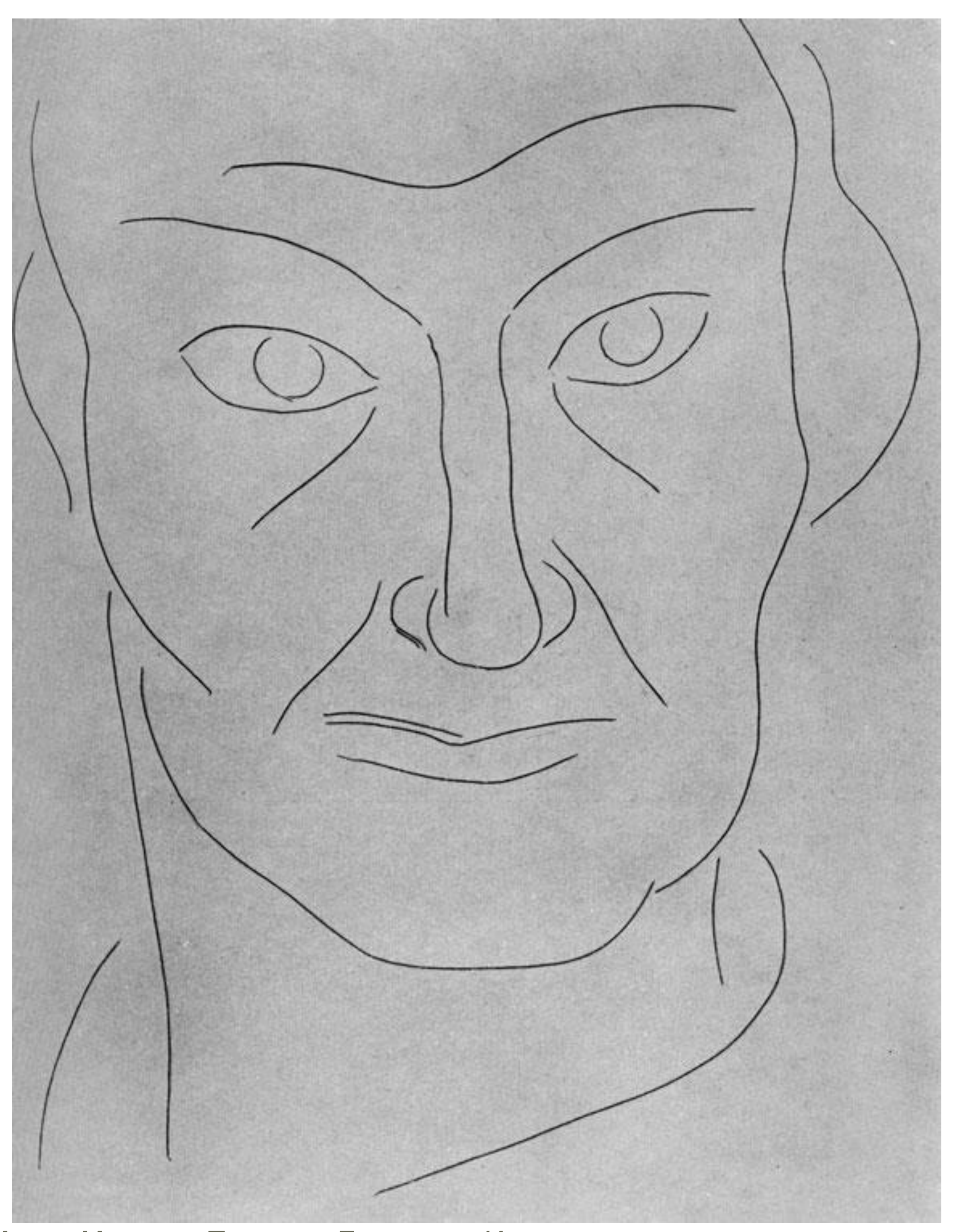
Эта особенность в живописи Матисса получит развитие в более поздний период его творчества. Начиная с 20-х и особенно в 30—40-е гг. в ряде случаев он отказывается как от

подчеркнутой обобщенности и внешней монументализации форм, так и от той сдержанности и лаконичности цветовых соотношений, которые были присущи большинству его произведений 10-х гг. Художник переходит к подчеркнуто изящному раскрытию тонких и сложных взаимосвязей цвета. Такова, например, элегантно-непринужденная по ритму, одновременно острая по своим цветовым контрастам и изысканная в своих живописных оттенках «Беседа» (1941; частное собрание), и в особенности его композиция «Ветка сливового дерева» (1948; Нью-Йорк, частное собрание). Поставленные в серой с голубым простой вазе на ало-красный стол, ветки нежно-розовой цветущей сливы выступают на фоне зеленой с беспокойно черным узором стены. В них с удивительным изяществом передано ощущение легкой гибкости и нежной свежести весеннего цветения. Голубые и желтые пятна на столе, изящный силуэт девичьей фигурки, сидящей в кресле,— все это предлог для создания утонченно рафинированных цветовых соотношений, вызывающих почти музыкальное ощущение легкой жизнерадостной ясности.

В поздний период красочная гамма Матисса становится не только более утонченной, но иногда и более нервно-контрастной. Таков его «Натюрморт с раковиной» (1940; ГМИИ). В нем острое сопоставление розовых, желтых и черных красок в сочетания с колючей остротой ритмов силуэта большой морской раковины с выступающими шипами вносит элемент скрытого напряжения в, казалось бы, спокойную жизнерадостность общего колорита картины. Так, лишь в этих чисто формально решенных моментах воплощаются в живописи Матисса как далекий и смутный отзвук трагические противоречия грозных лет второй мировой войны. В целом же стареющий мастер упорно продолжает своей живописью утверждать ясную безмятежность своего мироощущения. В этом очарование и ценность для нас декоративной живописи Матисса, но в этом и узость диапазона его искусства. Такая ограниченность есть не только проявление того необходимого самоограничения, без которого художник не может четко определять круг решаемых им задач. Она есть также и проявление ограниченности того творческого метода, который

способен лишь в искусственно-отвлеченной форме развивать какую-то одну грань самодовлеющего мастерства. Это искусство, в котором момент отражения богатства жизни сведен к минимуму и сохраняет лишь подчиненное, то есть «подсобное» значение при решении задач формально-выразительного свойства.

В творчестве Матисса наряду с декоративной выразительностью цвета огромное место занимала ритмическая линейная сторона композиции, и поэтому не случайно увлечение мастера графикой. Его серия рисунков нагих фигур поражает точностью обобщенной передачи движения и характера натуры, своей острой динамичностью. Таковы его «Лежащая женская фигура» (1936) и рисунок «Плоды и цветы» (1947). Лаконически выразителен портрет Шарля Бодлера из иллюстраций к стихотворениям Стефана Малларме (1932), выполненный в технике офорта.



Анри Матисс. Портрет Бодлера. Иллюстрация к стихотворениям Стефана Малларме. Офорт. 1932 г.

илл. 21

Лаконическая силуэтность рисунков Матисса определяется не только тем, что они представляют собой первоначальные наброски к живописным композициям,— это особый метод видения мира художником. Не случайно, что, создавая и законченные самостоятельные графические композиции, такую, например, как литография «Мать и дитя», Матисс сохраняет ту же предельную скупость рисунка.

Эту его литографию чрезвычайно поучительно сопоставить с «Материнством» Пикассо, столь же, казалось бы, лаконичной и сдержанно выразительной вещью. Сразу становится ясным поражающее различие этих двух мастеров, являющихся в пределах условной живописной системы западноевропейского искусства 20 в. как бы прямыми антиподами. Пафос литографии Матисса в бездумной красоте, в изящной остроте самого рисунка. Лишь как отдаленный отзвук звучит для Зрителя тема нежности, связывающей мать и ребенка. У Пикассо ритм каждой линии, характер всего мотива стремятся передать в первую очередь именно поэзию и нежность этого человеческого чувства.



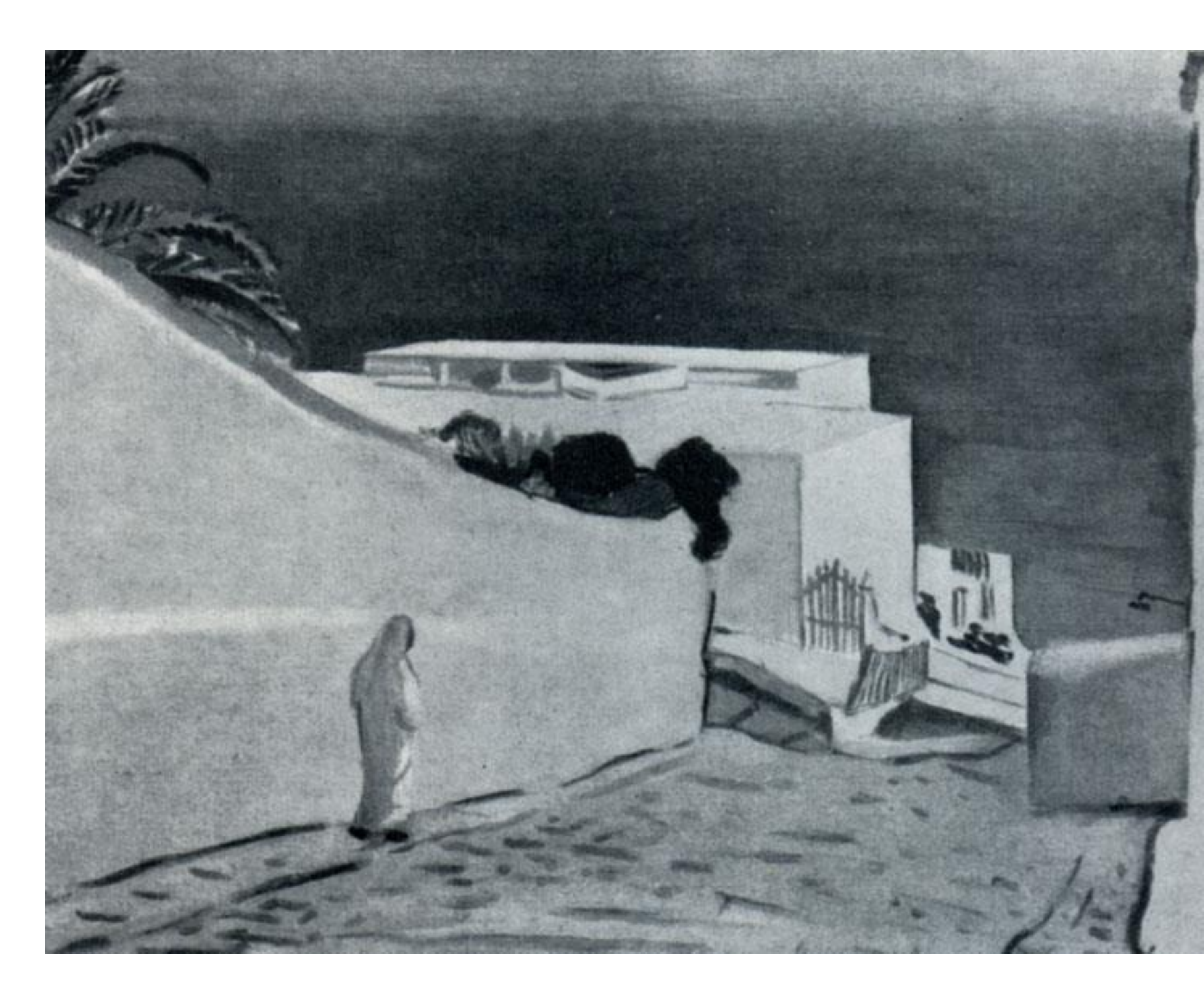
Альбер Марке. Порт Гонфлер. 1911 г. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Живопись Альбера Марке (1875—1947), одно время близкого фовизму, представляет собой один из вариантов развития реализма в условиях 20 в. По сравнению с импрессионистами Марке, как и в свое время Сезанн, восстанавливает объемную материальную реальность мира, но, в отличие от Сезанна, его более декоративные композиции менее подчеркнуто вещественны. Вместе с тем при их некоторой декоративности ощущение пространства и солнечного освещения сохраняет свое значение. Марке всегда выявляет в самой форме, в ритме силуэтов, в цветовом построении и характер предмета и общее состояние изображаемой природы. Так, он очень тонко передает мягкую перламутровую серебристость моря и воздуха Неаполитанского залива на заре чуть туманно-облачного дня («Везувий», 1909; ГМИИ) или чуть влажную атмосферу, окутывающую четко-ясные формы береговых построек («Порт Гонфлер», 1911; ГМИИ). С изумительной выразительностью и точностью он изображает своеобразную серебристо-приглушенную атмосферу зимнего дня в Париже, серовато-сиреневый силуэт башен Нотр-Дам, мягкую белизну снега, темноту Сены и ощущение влажной сырости этих зимних сумерек. Сравнение с аналогичной по сюжету и выбору точки зрения «Нотр-Дам» Матисса с ее лаконичным сопоставлением плоскостных силуэтов архитектуры, линеарным ритмом контуров дает возможность ощутить все различие между более артистически холодным Матиссом и проникновенно лиричным Марке. Впрочем, Марке не чужд интерес и к более подчеркнуто артистичным и заостренно лаконичным решениям, примером чему может служить пейзаж «Женщина на улице Сиди Бу Сайид» (1923; Париж, собрание Марке).



Альбер Марке. Везувий. 1909 г. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

илл. 23 а

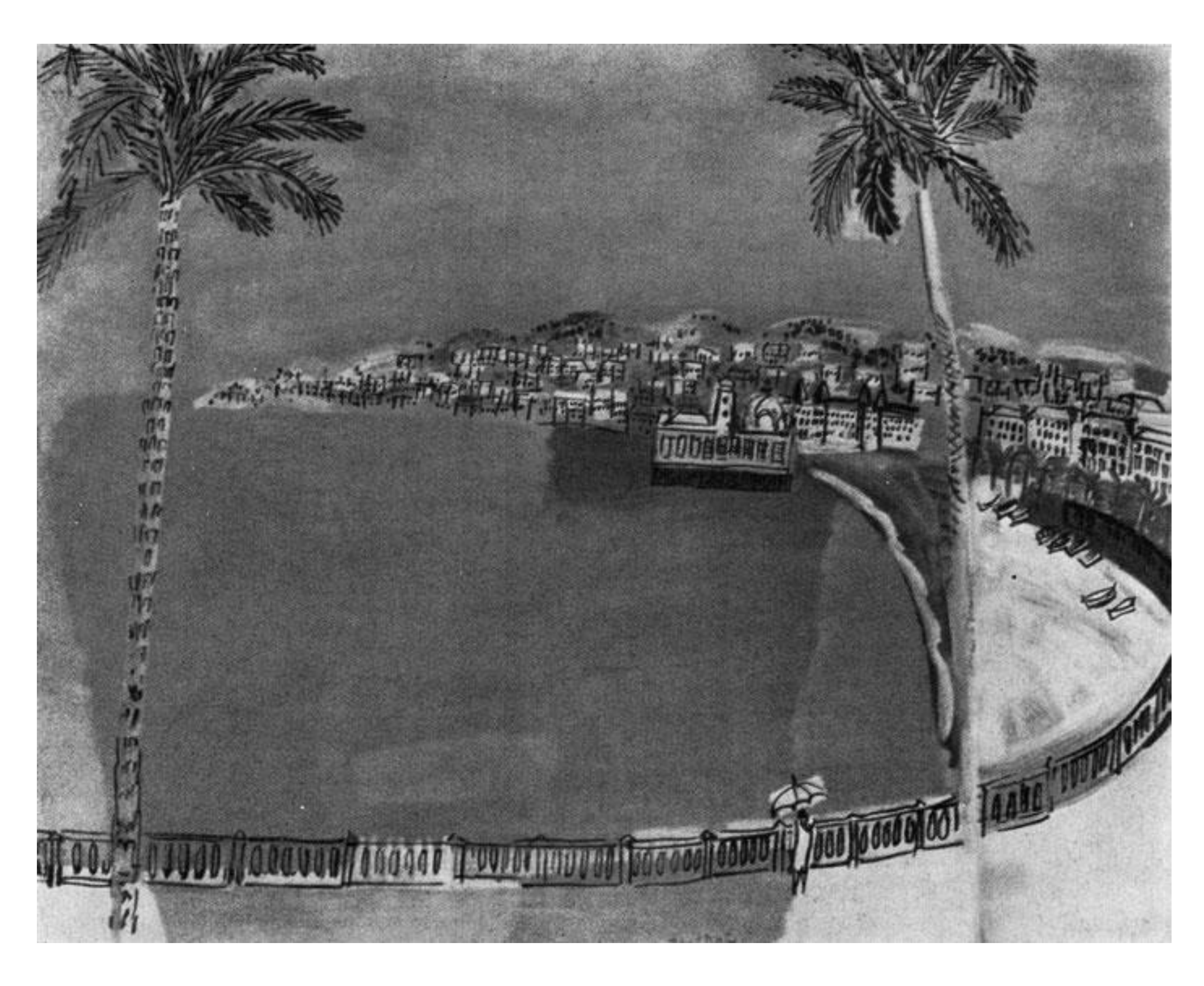


Альбер Марке. Женщина на улице Сиди бу Сайид. 1923 г. Париж, собрание Марке.

илл. 23 б

В работах «Набережная Лувра и Новый мост в Париже» (1906; Эрмитаж) и «Мост Сен-Мишель в Париже» (ГМИИ) художник великолепно передает мягкий жар раннего лета, пышную и нежную, не успевшую запылиться зелень деревьев, прохладно-синеватые тени, ложащиеся на согретую солнцем мостовую.

Творчество Рауля Дюфи (1877—1953) перекликается с искусством фовистов. В годы молодости Дюфи следует манере импрессионистов, в частности Сислея. Начиная с 1905—1907 гг. его живопись приобретает все более декоративный характер. Праздничность и нежная звучность цвета, легкая «игристая» динамика ритмов, непринужденная и чуть нервная подвижность мазка придают особый характер декоративным композициям Дюфи. Излюбленные сюжеты его элегантного, жизнерадостного и несколько салонно поверхностного искусства — это сцены скачек, морские пейзажи и особенно настойчиво привлекающие его внимание парусные регаты («Лодки на Сене», 1925; «Паддок в Девиле», ок. 1930, Париж, Музей современного искусства; «Регата в Коу», 1934, частное собрание, и т. д.).



Рауль Дюфи. Ницца. Бухта Ангелов.1927 г. Брюссель, собрание Дотремон.

илл. 29 а

Экспрессионизм не получил значительного развития в условиях Франции. Пренебрежение к мастерству формы, к ее хотя бы внешней красоте, субъективный иррационализм, склонность к литературно-психологическим ассоциациям были слишком уж чужды традициям французской культуры. И в целом до 1914— 1919 гг. этот вариант отхода от реализма и эта форма проявления кризиса старого гуманизма 19 в. не были характерны для французской художественной культуры.

Все же искусство Мориса де Вламинка (1876—1958) по сравнению с творчеством Матисса, Марке, отчасти Дерена отличается более острой субъективной выразительностью манеры, повышенной экспрессивностью восприятия мира. Так, уже в ранних работах, во многом близких живописи Матисса, Дерена и Марке этого же периода, Вламинка интересует не столько декоративная гармония цветового целого, сколько общая динамика композиции и резкая напряженность цветового аккорда («Красные деревья», 1906; Париж, Музей современного искусства).

В написанной годом позже «Сене под Шату» (1907; Гренобль, Музей) активность беспокойной рваной фактуры мазка, напряженность цветовых контрастов резко усиливают именно экспрессивную, не лишенную драматизма выразительность Этой, казалось бы, столь безмятежной но своему сюжету композиции.

Вламинк в этот период обращается скорее к опыту и урокам искусства Ван-Гога, чем к традициям пуантелизма или к декоративизму Гогена. Позже Вламинк в какой-то мере испытывает влияние Сезанна (интерес к большей материальности живописи — «Наводнение в Иври», 1910, Париж, частное собрание). Однако драматическая экспрессивность и эмоциональная напряженность, свойственные его живописи, в ряде отношений усиливаются. Таков его пейзаж «Рюэй-ла-Гадельер» (начало 1930-х гг.; частное собрание), с брутальной силой передающий ощущение холодных сумерек, бурного порыва ветра, сумрачного одиночества и тоски.



Морис де Вламинк. Рюэй-ла-Гадельер. Начало 1930-х гг. Частное собрание.

илл. 28

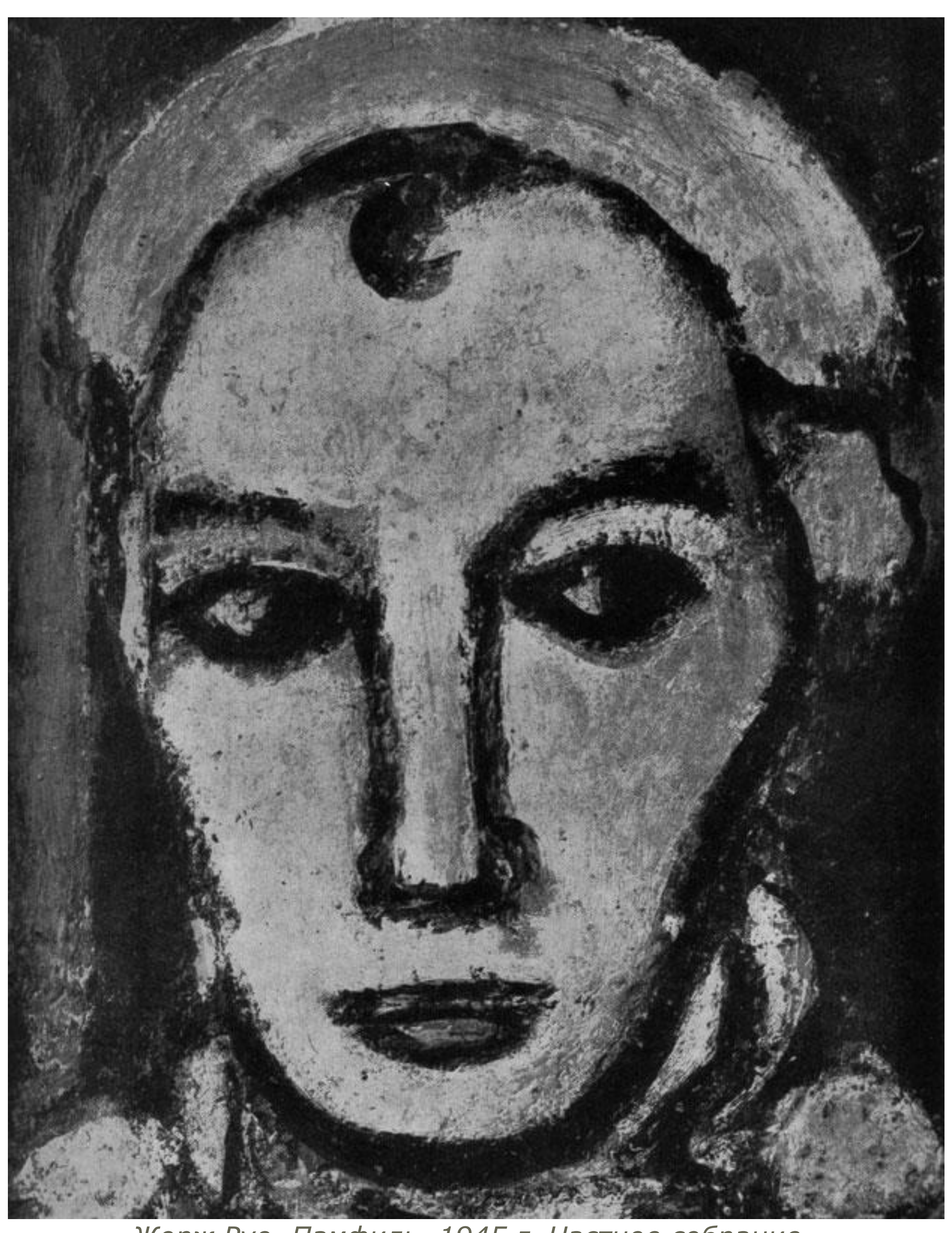
Более четко, чем у Вламинка, экспрессионистические тенденции проявились у Жоржа Руо (1871—1958). Его серии «Судьи», «Клоуны» (конец 1900-х — начало 1910-х гг.)

отличаются болезненной нервозностью настроения, острой гротескностью образов. Судьи у него — это тупые сонные зверообразные буржуа, клоуны — это жалкие, истощенные, с испитыми лицами скоморохи.



Жорж Руо. Старый король. 1937 г. Питтсбург, институт Карнеги.

илл. 26



Жорж Руо. Памфиль. 1945 г. Частное собрание.

илл. 27

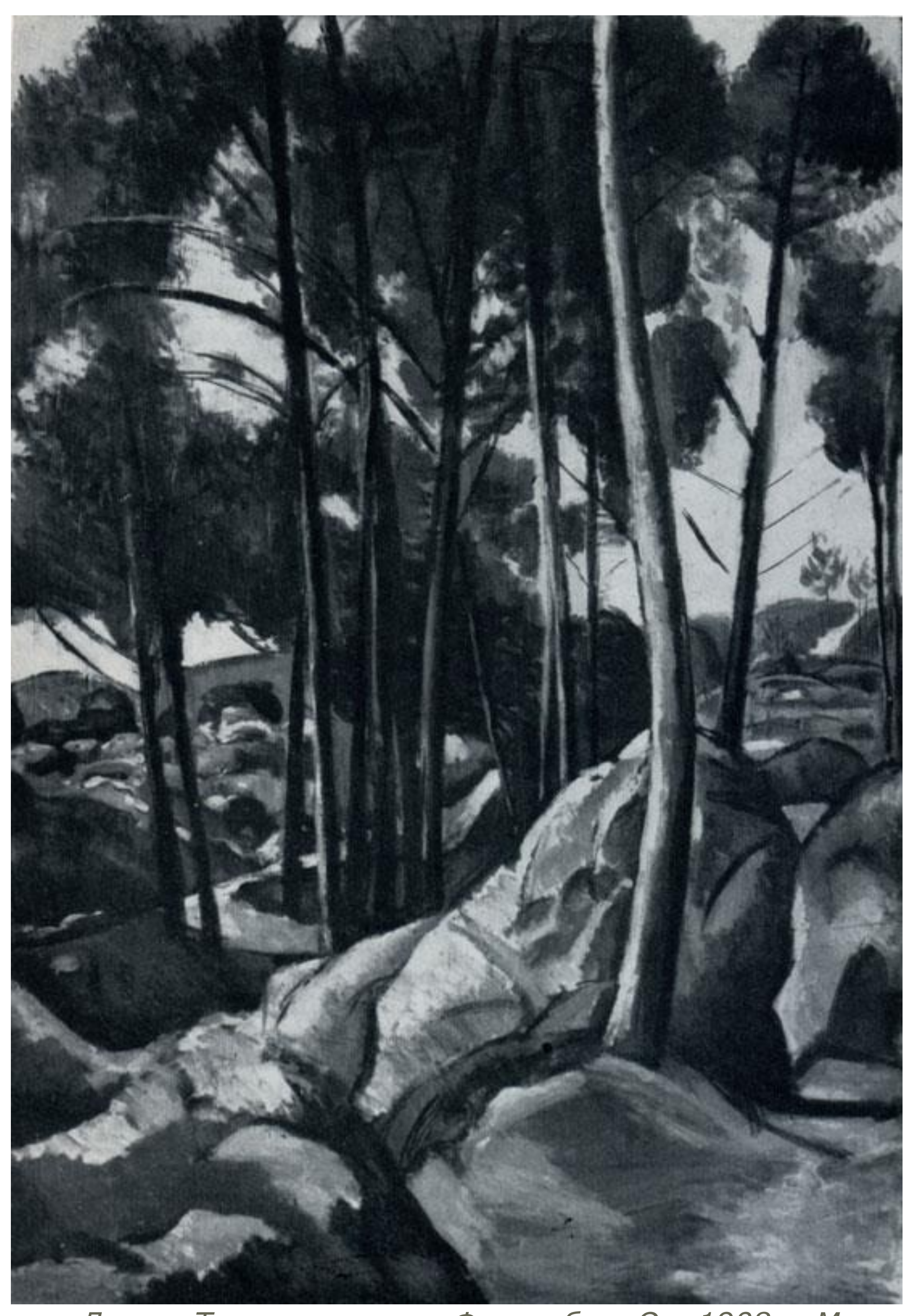
Нарастание мистических настроений определяет обращение Руо к религиозной тематике и к использованию традиций средневековой витражной живописи. Сумеречные сияющие краски, некая скорбная торжественность настроения, обобщенная и сдержанная экспрессивная трактовка формы становятся характерными для его лучших работ 20—40-х гг. Таковы его «Старый король» (1937; Питтсбург, Институт Карнеги). отчасти «Памфиль» (1945; частное собрание) или отличающийся своей сумеречной фантастичностью пейзаж «Христова ночь» (1952; Париж, Музей современного искусства).

Более холодно-рациональный характер присущ творчеству Андре Дерена (1880— 1954), занимающему как бы промежуточное положение между фовизмом и возникшим почти одновременно с ним кубизмом. В ранних вещах Дерен отталкивается и от опыта пуантелистов и от опыта Ван-Гога. Так, в его декоративно-звучном пейзаже залитого солнцем средиземноморского побережья («Коллиур», 1905; США, частное собрание) широкий и открытый мазок, передающий движение форм, явно подсказан Дерену работами арльского периода Ван-Гога. Вместе с тем Дерену совершенно чужды ван-гоговский драматизм видения мира, экспрессивная выразительность его палитры и мазка.

Интерес художника к общей декоративности целого и одновременно стремление к точному анализу цветовых впечатлений сближают раннего Дерена с традицией Сера и особенно Синьяка. Однако уже в 1906 г. он почти полностью отказывается и от раздельного мазка пуантелистов и от активной динамической фактуры и создает построенные в основном на сочетании больших плоскостей зеленого, оранжевого, желтого, красного, серо-фиолетового цвета декоративные композиции вполне фовистского толка («Вестминстерский мост»; Париж, частное собрание).

В дальнейшем Дерен очень быстро отходит от декоративно-красочной манеры фовизма. Складу его дарования все больше импонируют такие формальные качества живописи, как четкое

и устойчивое сочетание объемов, рациональная ясность композиционного построения, материальная весомость форм. Его палитра тускнеет, большое значение приобретает точная лепка объемов как градацией цвета, так и широко применяемой им светотенью. Постепенно тона его картин приобретают серо-свинцовые или буро-зеленоватые тяжелые и хмурые оттенки. В этот период Дерен более внимательно, чем раньше, изучает опыт Сезанна. Примером этой линии в развитии искусства Дерена 1907—1914 гг. может служить его «Тропинка в лесу Фонтенбло» (ок. 1908; ГМИИ) — крепко построенный пейзаж, выразительно передающий уголок французской природы. Следует, однако, заметить, что и в этой работе по сравнению с Сезанном выступает более холодное и формально схематизированное ощущение цветового богатства мира.



Андре Дерен. Тропинка в лесу Фонтенбло. Ок. 1908 г. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

илл. 31

Почти одновременно Дерен стремится к стилизованному и формальному использованию опыта кватрочентистов (стереоскопичность изображения, детальность в передаче взятых статически и изолированно друг от друга дальних предметов — «Вид из окна», 1913, ГМИИ, и др.).

В натюрмортах Дерен приближается к кубизму (развертывание объемов на плоскости, исчезновение атмосферы и пространства), хотя никогда не приходит к полному разложению объемов и последовательной деформации предметов изображения.



Андре Дерен. Субботний день. 1911—1914 гг. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

илл. 30

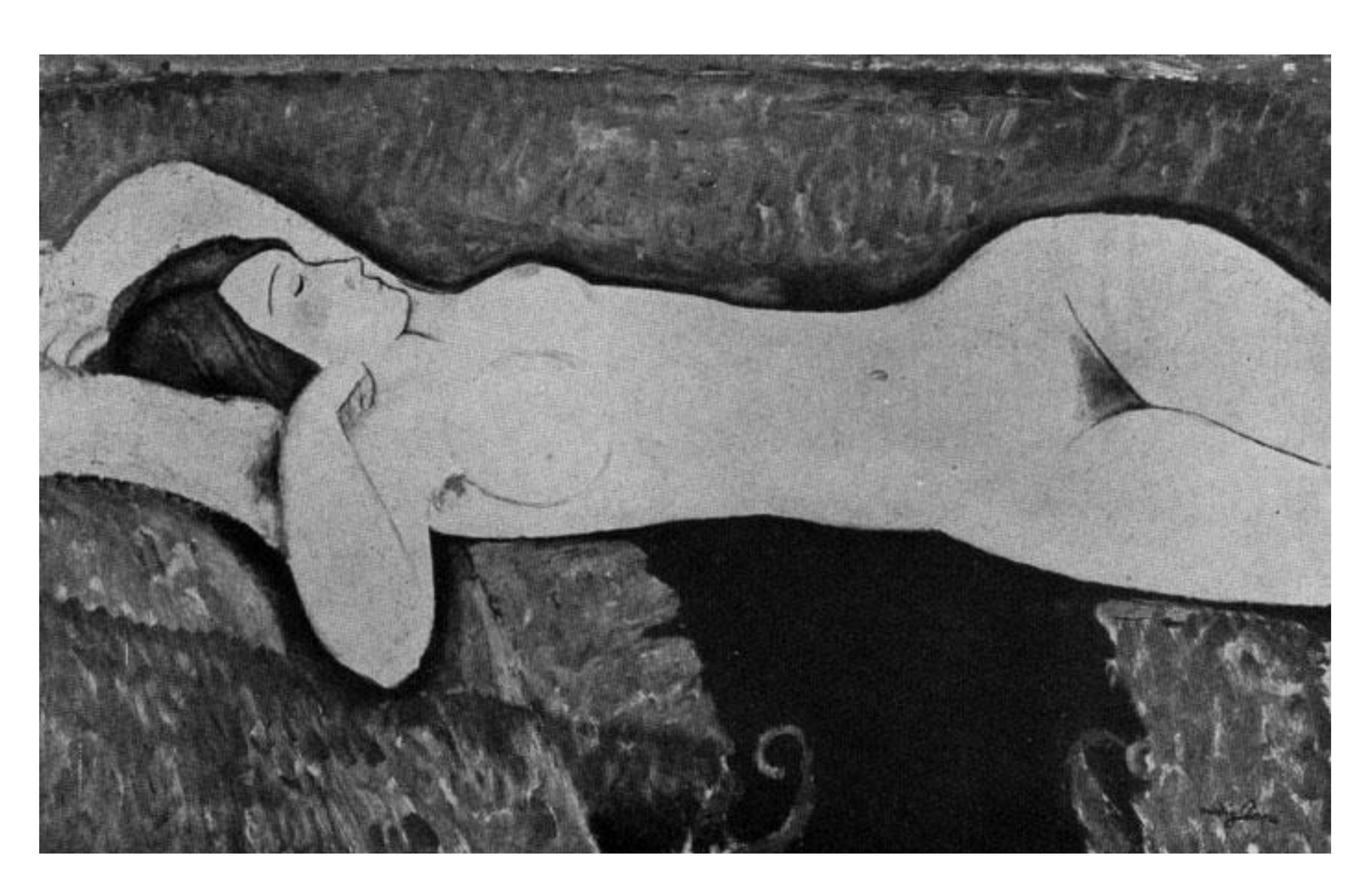
Одной из программных работ рассматриваемого периода является его большая фигурная композиция «Субботний день» (1911—1914; ГМИИ). Картина поражает почти натюрмортной застылостью как неодушевленных предметов, так и трех

унылых, вытянутых по пропорциям женских фигур, расположенных вокруг стола. Вместе с тем при абсолютном отсутствии какого бы то ни было драматического действия и живой взаимосвязи фигур сама застылость этих персонажей, сумрачность цвета, колючая угловатость удлиненных силуэтов передают неопределенную атмосферу тусклой безнадежности провинциального субботнего дня.

Постепенно Дерен отходит от своеобразной сумеречной ущербности работ этого периода, обращаясь к традициям академического рисунка. Он увлекается одновременно наследием Энгра и Караваджо, болонских академистов и снова Сезанном. Его многочисленные «Обнаженные» 20—30-х гг. при всем том, что их отличает почти академическая реальность изображения, часто несут на себе печать, может быть, большего формалистического безразличия к человеку, понятому лишь как предмет изображения, чем даже его полукубистические произведения.

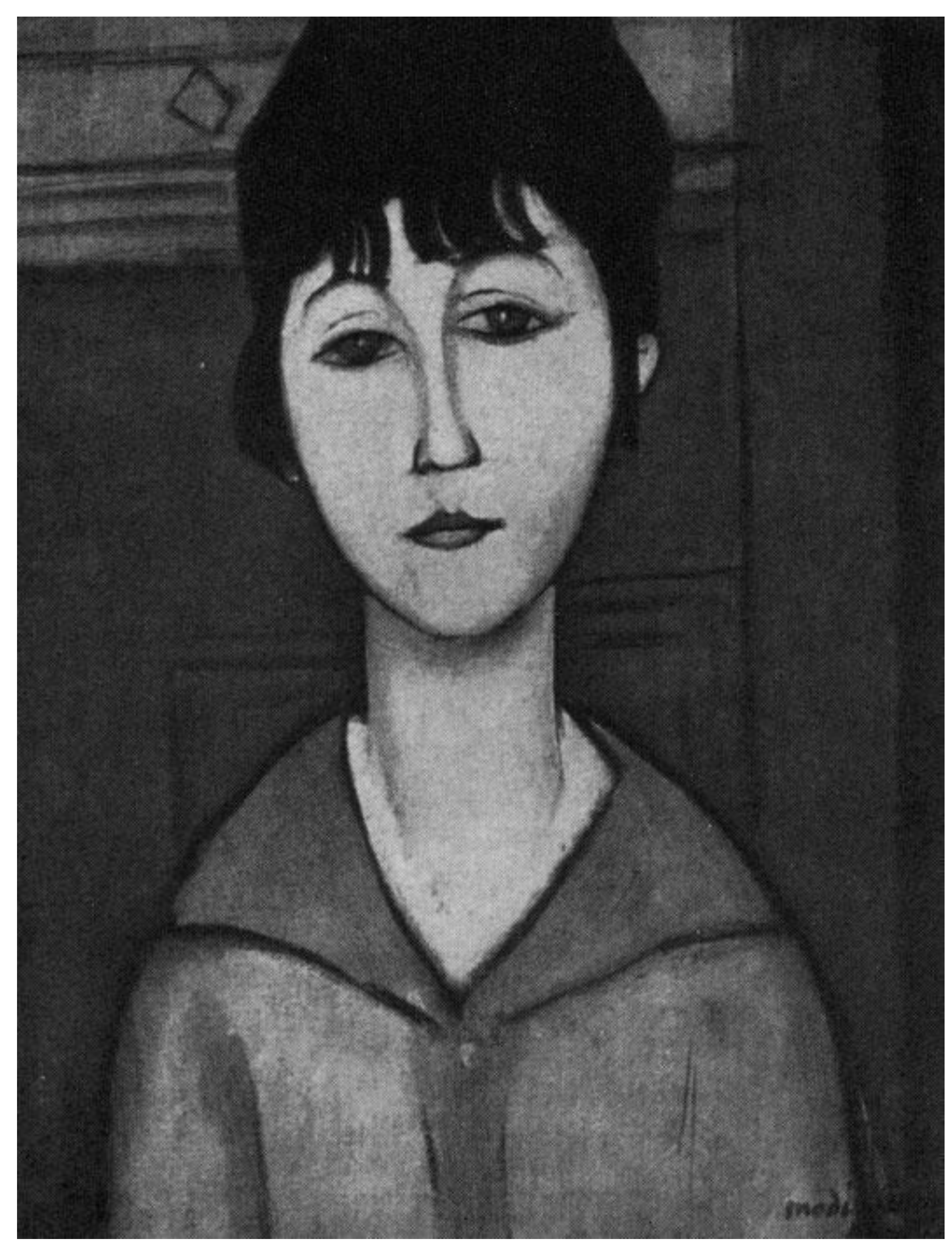
Особое место среди сохраняющих изобразительные основы искусства направлений французской живописи занимает творчество итальянца по происхождению Амедео Модильяни (1884—1920).

Модильяни — мастер обобщенных силуэтов, плоскостно трактованных форм. Его, казалось бы, можно сблизить с Матиссом и Марке. Однако, в отличие от Матисса, Модильяни не стремится отказаться от эмоциональной выразительности человеческого образа, да и живописная манера его, более гибко дифференцированная и нюансированная, отличается скорее камерной интимностью, чем монументальной декоративностью.



Амедео Модильяни. Лежащая обнаженная. Ок. 1919 г. Нью-Йорк, Музей современного искусства.

илл. 24 а



Амедео Модильяни. Портрет девушки. 1917 г. Милан, частное собрание.

илл. 24 б

Тематический диапазон творчества Модильяни очень узок — это в основном обнаженная натура иди женские портреты.

Мужские портреты занимают мало места в его искусстве; среди них выделяется элегантный портрет доктора Зборовского (1919; Париж, частное собрание). Лиричному и несколько утонченно-болезненному дарованию Модильяни были ближе женские образы, воплощаемые им в картинах, трогающих своеобразной ноткой нежной печали и хрупкого изящества («Девочка в голубом», ок. 1917; Нью-Йорк, галлерея Кнёдлер). Чаще всего он изображал свою подругу — Жанну Эбютерн. Выделяется своей не совсем обычной для мастера драматической экспрессией ее портрет 1918 г. (Бери, частное собрание), выполненный в сдержанно-беспокойной красно-коричневой гамме.

При безусловном лиризме работы Модильяни отличаются, однако, некоторым, единообразием своего минорно-нежного настроения. При всей тонкой нюансировке Эмоционального строя его картины скорее являются воплощением внутреннего душевного состояния этого одинокого мечтателя, чем галлереей многообразных человеческих характеров. Бури жизни, столкновения страстей сложные противоречия внутреннего мира человека — все это оказывается вне поля зрения художника. В этом нельзя не усмотреть определенной суженности творческого диапазона искусства Модильяни.

Следующим этапом (после фовизма) отхода от реализма явился кубизм, возникший практически одновременно с фовизмом. Кубизм как направление зародился в 1907 г. в Париже. Хотя кубизм в своем, так сказать, «чистом», первоначальном виде существовал сравнительно недолго, примерно до 1913 г., его влияние на дальнейшую эволюцию искусства большинства капиталистических стран было весьма значительным. Известную роль в формировании кубизма сыграла посмертная выставка Сезанна 1907 г. Мастера, ставшие на путь кубизма, подхватили и односторонне развили стремление Сезанна подчеркнуть объемную трехмерность, материальную весомость форм в своих картинах. Отвлекаясь при этом от чувственно-конкретной реалистической основы, присущей живописному мастерству Сезанна, художники-кубисты и теоретики этого направления опирались на

известную мысль Сезанна — «передавать натуру через цилиндр, сферу, конус». Однако сам Сезанн имел в виду лишь как бы «угадывание», а не обнажение геометрического скелета явлений предметного мира. В своем творчестве он стремился к полновесной, сочной, материально-телесной форме образа, к реалистической убедительности воплощения действительности. При своей часто холодной формальности и подчеркнутой статической построенности его композиции отнюдь не представляли собой конструкции геометрических объемов, развернутых на двухмерной плоскости холста, как это делали кубисты.

Сезанн, вероятно, не присоединился бы к основному постулату кубистов, сформулированному писателем и теоретиком французских формалистов «первого поколения» Г. Аполлинером, определившим кубизм не как «искусство подражания, но как искусство представления, стремящегося подняться до искусства сотворения». Следует заметить, что несколько позже, независимо от Аполлинера и, пожалуй, с большей последовательностью, эту идею сформулировал в России один из первых художников-абстракционистов, «создатель» супрематизма Малевич, утверждавший, что задача художника — не отражение реальности, а сотворение и введение в мир новых реальностей. Это открыто идеалистическое положение наряду с утверждением, что задача искусства сводится к «самовыражению» мира «субъективных» ощущений и чувств творца, собственно говоря, лежали и лежат в основе всех антиреалистических художественных направлений 20 в.

Таким образом, сведение проблем содержания искусства к проблемам, по существу, чисто профессионального характера, получая свое осуществление в кубизме, впервые дополнялось и обосновывалось сознательно антиреалистической эстетической программой. Работы кубистического направления были впервые выставлены в 1908 г. в «Салоне независимых». Тогда же Матисс, разглядывая одну из работ Брака, и прибег к этому термину. Групповая же выставка кубистов состоялась в 1911 г. Первоначально в группу входили Пикассо, Брак,

Метценже, Глез (последние два художника выступали и как теоретики группы), Леже, Делоне, Дюшан, Пикабия, Хуан Гри и другие.

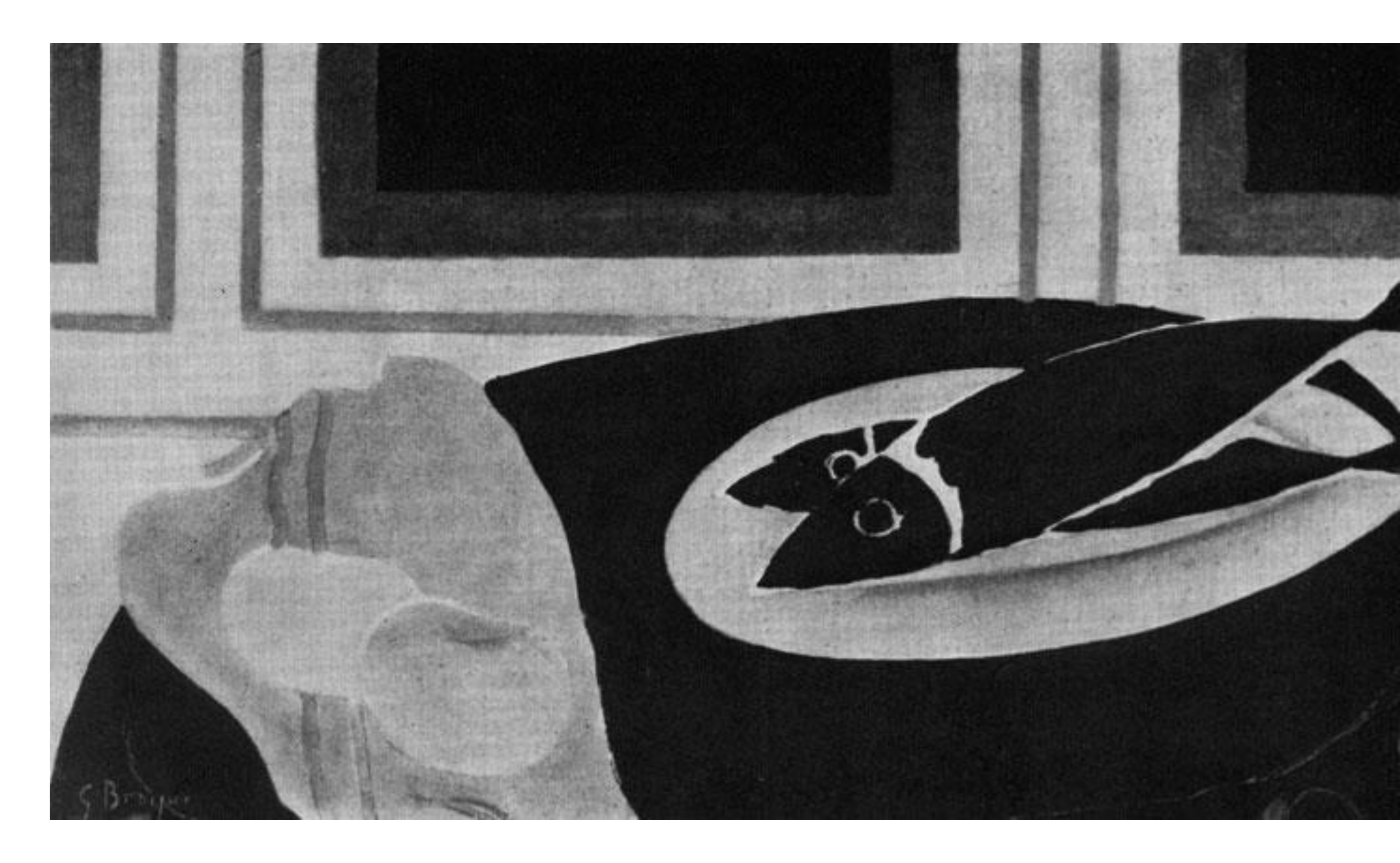
Группа была неоднородной и, как уже упоминалось, быстро распалась. Для Пикассо кубизм был лишь одним из многих этапов его сложного и бурного творческого пути, да и вообще ему была чужда абстрактно-рассудочная, формально-бесстрастная сторона кубизма. Делоне же был ближе к экспрессионистическим, эмоционально-взволнованным формам искусства. Фернан Лежс и в кубистический период своего творчества более тяготел к плоскостно-декоративньш геометризованным композициям, чем к подчеркнуто объемным построениям.

Наиболее последовательно формальная основа кубизма проявилась в творчестве Жоржа Брака (1882—1963). Брак в первый период своего творчества был связан с фовизмом. Его картина «Эстак, пристань» (1906; Париж, Музей современного искусства) своим напряженно звучным цветом, декоративным восприятием мира близка ранним пейзажам Дерена и Матисса. Однако обращение к опыту Сезанна в 1908 г. делает его одним из основателей кубизма. Начиная с этого года для Брака характерен преимущественный интерес к натюрморту, реже к натюрмортно трактованному пейзажу (например, «Лодка на берегу», 1926; Париж, частное собрание).

В отличие от Пикассо он, за редчайшими исключениями, избегает обращаться к образу человека. Такая «тематическая» направленность Брака как нельзя более соответствует его подчеркнуто артистически формальному подходу к искусству. Интерес к формальной построенности композиции, забота о «приятном» для глаза декоративном эффекте почти никогда не покидают Брака. Таков и его «Натюрморт» 1908г., породивший сам термин «кубизм»; такова и его «Ария Бахав (1914; Париж, частное собрание), построенная на эстетском любовании остро сопоставленными плоскостно трактованными и плотными по цвету черными, коричневыми геометрическими формами, дополненными легким серо-свинцовым рисунком фона. «Ария

Баха» вместе с тем весьма характерна для перехода ряда кубистов (в том числе и Пикассо) от геометризованно схематизированного изображения реальных форм предметного мира к условной передаче отвлеченных понятий. Ломаные ритмы геометризованных форм якобы должны были передать в зрительных образах ритмы, мелодию образов звуковых, музыкальных. Фрагмент силуэта скрипки, обрывок нот, ассоциация черных прямоугольников с клавишами рояля и т. д. должны были дать, так сказать, сюжетную «подсказку» зрителю, направить ассоциативную способность его восприятия, его фантазию в «музыкальном направлении». О связи с образным, собственно человеческим миром чувств и переживаний, порождаемых музыкой, здесь и говорить не приходится.

По существу, в этих натюрмортах Брак вплотную подошел к абстрактному беспредметному искусству, поскольку фрагменты изобразительной формы здесь уже выполняют не образно-изобразительную роль, а имеют значение как бы изобразительных знаков-намеков, имеющих своей целью уточнение сюжета или темы изображения. Это почти промежуточное звено между литературным названием—подписью под картиной—и самой композицией.



Жорж Брак. Черные рыбы. 1942 г. Париж, Музей современного искусства.

илл. 33 а

Однако Брак не делает следующего, последнего шага к абстракционизму. Как это показывает уже упомянутая «Лодка на берегу» 1926 г. и в особенности изысканно скупой по своим тональным отношениям и элегантно формальной игре силуэтов натюрморт «Черные рыбы» (1942; Париж, Музей современного искусства), художник вернулся к более спокойным, менее «загадочным» формам своего «декоративного» кубизма, сохраняющим изобразительную основу картины. Этот возврат Брака к весьма схематичной изобразительности ни в какой мере не представляет собой поворот его искусства к реализму. Скорее всего это желание устранить из своего искусства всякое ощущение напряжения, загадочного беспокойства, неожиданности. Зритель вскользь узнает мир привычно-безразличных предметов (чем они привычнее и

незначительнее, тем лучше), тут же отдается ничем не нарушаемому наслаждению скупо выразительными цветовыми сочетаниями натюрморта. Так в своем более раннем натюрморте «Лимоны» (1929; Париж, собрание Дюбург) Брак достигает сдержанно подвижного равновесия, выявленного через сопоставление геометрических форм кувшина, граненого стакана, трубки и лимонов, брошенных на смятую салфетку. Объемы, в отличие от натюрмортов времен кубистических «бури и натиска», не выпирают из плоскости, не лезут в глаза, а трактованы весьма декоративно. Только лишь позаимствованный у Сезанна прием разложения объема на плоскости (то есть показ горла кувшина и отверстия стакана с иной точки зрения, чем их силуэты) сдержанно, почти символически намекает на материальную трехмерность этих плоскостно, почти орнаментально трактованных предметов.



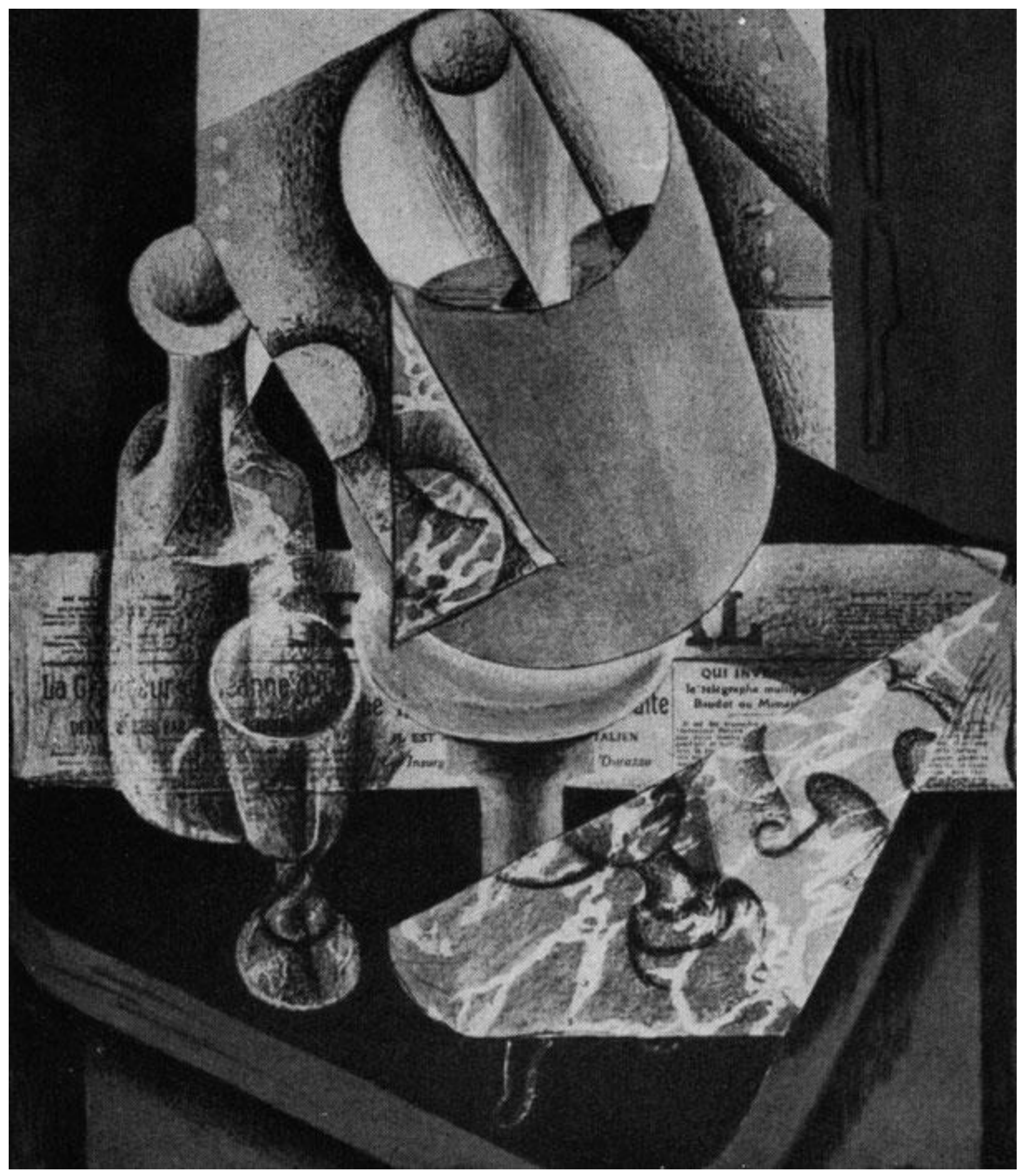
Жорж Брак. Лимоны. 1929 г. Париж, собрание Дюбург.

илл. 32 а

Таким образом, обращение Брака, как и многих других художников формалистического направления, к самым обыденно-повседневным предметам отнюдь не преследовало косвенной передачи через жизнь этих обжитых человеком вещей поэзии и красоты повседневной человеческой жизни, как это было присуще, например, Шардену. Наоборот, именно «незаметность», привычность обычных предметов программно использовались такими мастерами формалистического натюрморта, как Брак, для ухода в сферу, чисто эстетских, самодовлеюще формальных художественных решений. В этом отличие, кстати сказать, художников этого типа от живописцев экспрессионизирующих направлений, для которых

возможность подчеркнуть грубость, драматическую убогость избираемого ими мира вещей приобретала определенное социально-психологическое значение.

Творчество Хуана Гри (1887—1927), как и Пикассо, испанца по происхождению, представляет собой более непосредственно-эмоциональный вариант кубизма по сравнению с искусством Брака. Хуан Гри ряд лет работал как мастер гротескно-сатирической графики в известных юмористических листках своего времени «Ассиет о бёр», «Шаривари» и др.

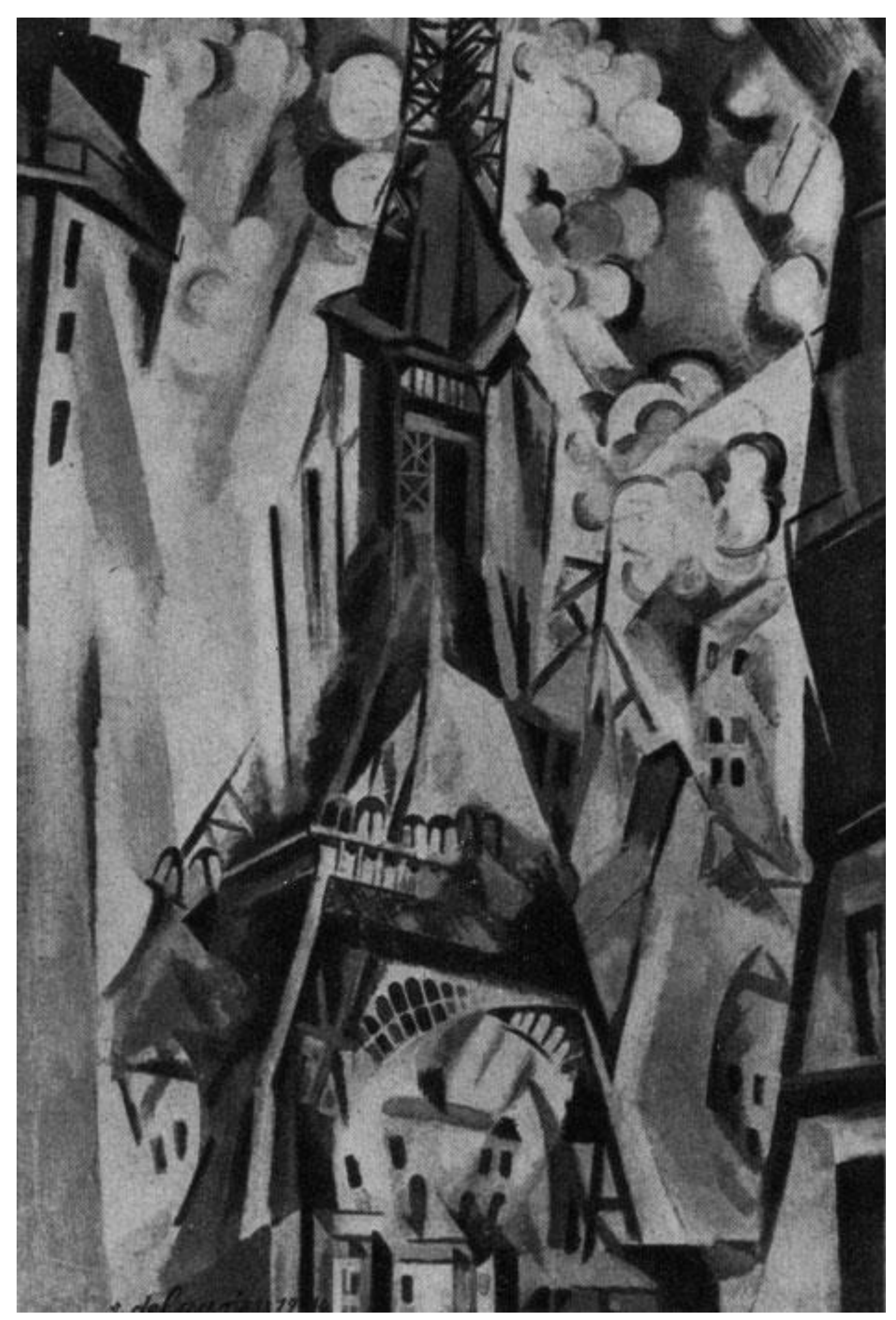


Хуан Гри. Лампа. 1914 г. Париж, частное собрание.

илл. 33 б

Его плоскостно-геометризованные, почти абстрактные композиции первого кубистического периода отличаются беспокойной угловатостью ритма и сдержанной

напряженностью преимущественно серовато-синей, оливково-серой цветовой гаммы («Маленький завтрак», 1910—1915; Париж, Музей современного искусства). Характерны в этом отношении для Хуана Гри такие его работы, как динамически беспокойный и контрастный по фактуре натюрморт «Лампа» (1914; Париж, частное собрание). В дальнейшем, в 20-е гг., Хуан Гри несколько усиливает изобразительный элемент в своих композициях, цветовая гамма становится более звучной и яркой. Вместе с тем усиливается в его работах и момент непосредственной эмоциональной выразительности, заметно отличающий их от современных им холодно-изящных и бесстрастно-рациональных композиций пуристов. Таковы написанный в светлых сиренево-голубых и золотистых тонах «Натюрморт» 1922 г. (Базель, Музей) и «Гитара» 1926 г. из собрания Денч-Бенцигера в Базеле.



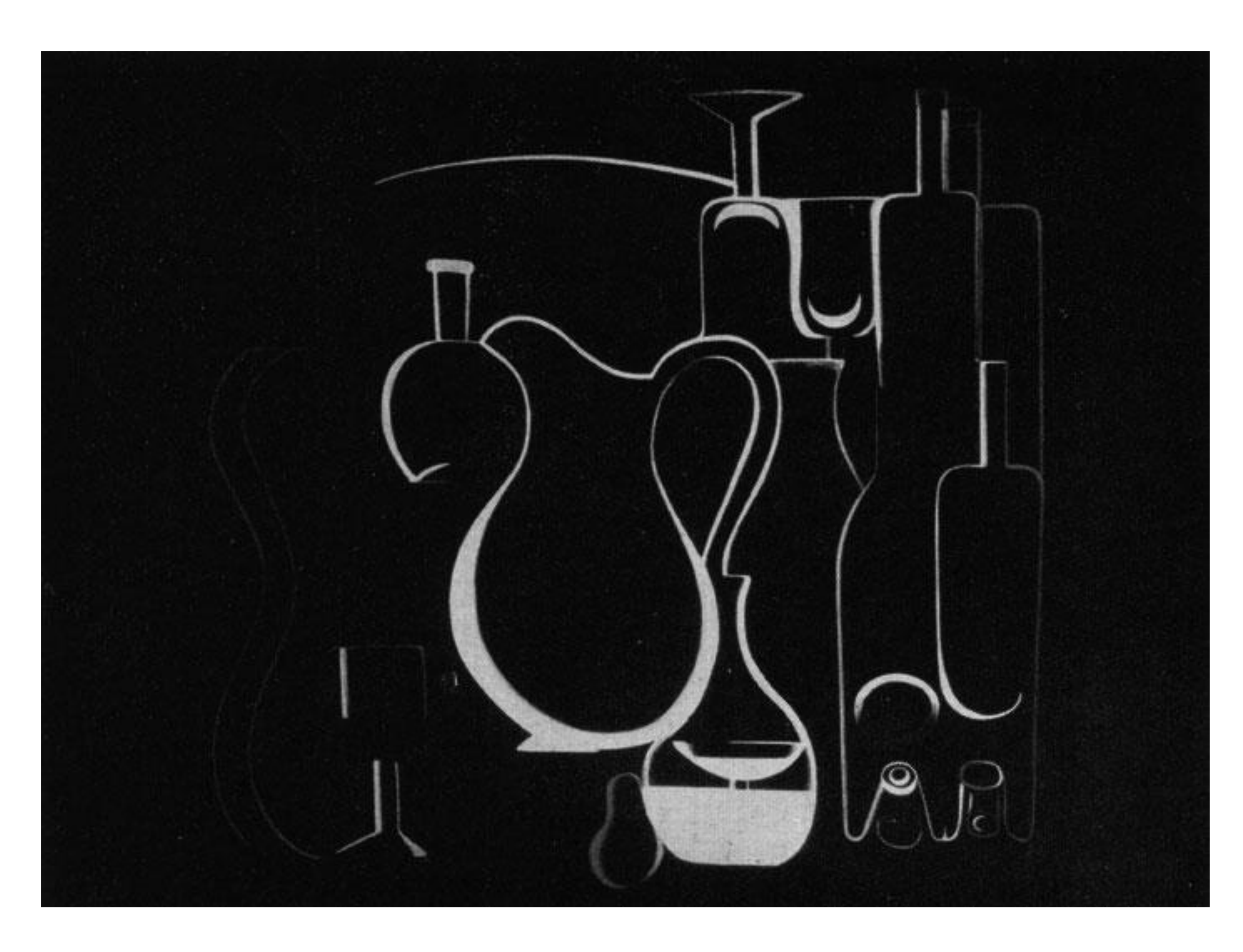
Робер Делоне. Эйфелева башня. 1910 г. Базель, Музей.

илл. 46 а

В целом в кубизме в рамках общей антиреалистической направленности его метода переплетались две тенденции. Первая тенденция была чаще связана со стремлением

выразить в отвлеченно-условной форме некий мир эмоций и переживаний, вызванных в художнике жизнью (Пикассо, отчасти Делоне). Близость Робера Делоне (1885—1941) к, так сказать, «экспрессионизирующей» линии кубизма достаточно заметна в его «Эйфелевой башне» (1910; Базель, Музей). Вторая же тенденция определялась стремлением к более декоративному и холодно-рациональному решению художественной задачи. Эта тенденция нашла свое последовательное выражение и в так называемом пуризме, зародившемся как направление в 1918 г. (дата издания манифеста «После кубизма», выпущенного Амеде Озанфаном и Шарлем Эдуардом Жаннере, более известным под псевдонимом Ле Корбюзье).

«Эстетика» пуризма призывала к «очищению» действительности, сведению Задачи искусства к достижению определенного декоративного эффекта при «максимальной экономии энергии воспринимающего», что якобы предполагает обращение к простейшим по форме предметам, переданным предельно скупым и схематическим способом. Так, картины Озанфана (р. 1886) отличает абсолютная плоскостность и силуэтность (обычно это геометрически простые по форме предметы — кувшины, бутылки и т. д.). Спокойный и плавный ритм силуэтов дополняется простыми и лаконическими аккордами, цвета. Таков его «Натюрморт» (1925) из собрания Ларош (Париж). Особенно типичен его натюрморт «Графика на черном фоне» (1928; ГМИИ), примечательный тем, что Озанфан написал фон густым мягким черным цветом, на котором скупая игра белых и голубоватых контуров и бликов воспроизводит прозрачные силуэты стеклянных сосудов. Возвращение к черному цвету как точке отсчета для более звучного выявления других красок наметилось уже в 1908—1914 гг. и получило особое развитие после первой мировой войны, в особенности в художественной промышленности.

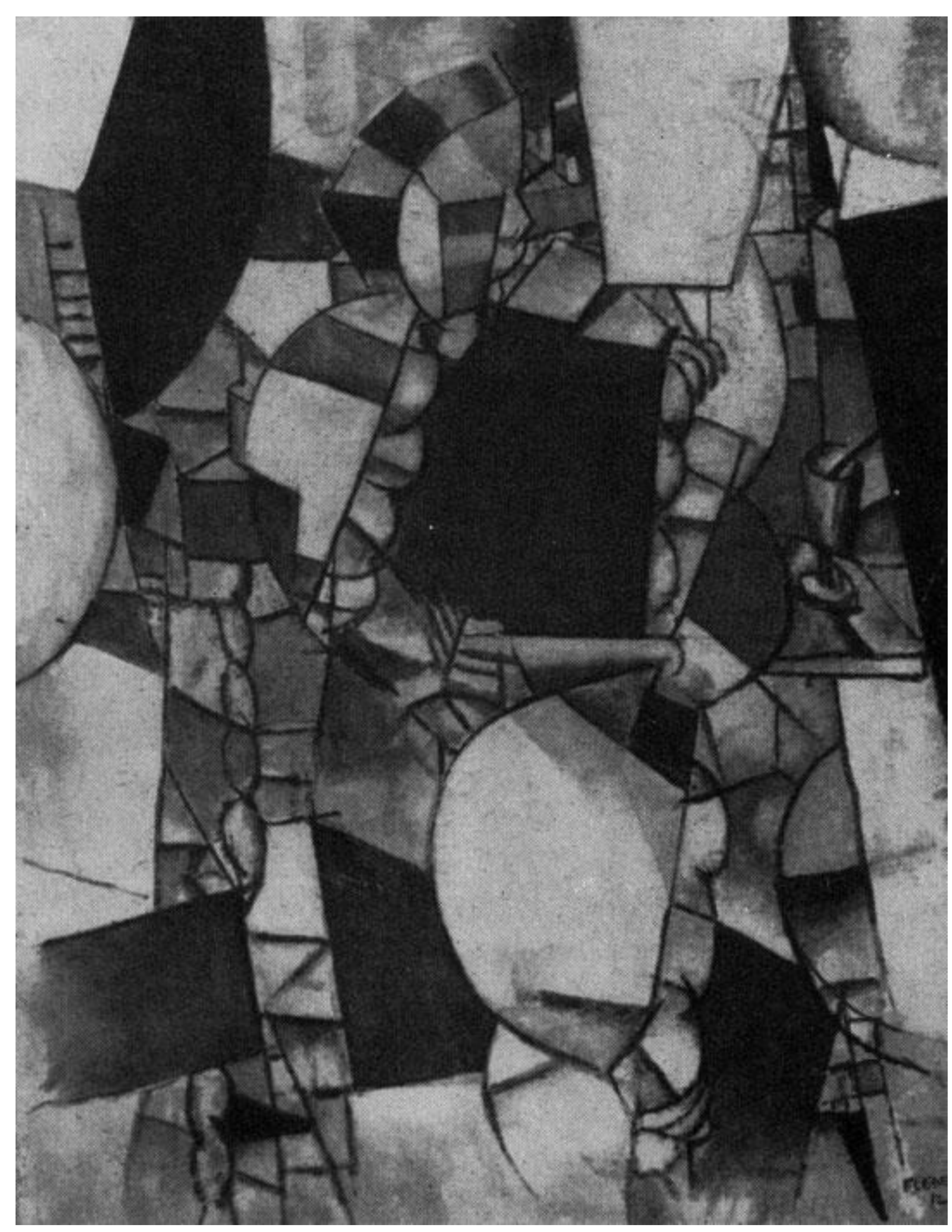


Амеде Озанфан. Графика на черном фоне. 1928 г. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

илл. 32 б

Кстати, следует отметить, что пуристы (их теоретиком был Ле Корбюзье) одними из первых во Франции поставили вопрос о связи изобразительных искусств с зарождающейся современной архитектурой и новыми формами художественной промышленности. Так, например, Озанфан создал большое панно для здания Музея современного искусства в Париже («Четыре расы», 1928). Широко решал вопросы о роли и месте художественной промышленности в создании современного архитектурного интерьера и Ле Корбюзье, причем как в теоретическом плане, так и в своих конкретных работах.

Эта проблема волновала и такого мастера, как Фернан Леже (1881—1955). Чрезвычайно поучительны при этом те трудности и противоречия, которые ему приходилось преодолевать, решая в условиях капиталистической действительности поставленную временем и развитием архитектуры проблему возрождения монументального декоративного искусства.



Фернан Леже. Женщина в голубом. 1912 г. Базель, Музей.

илл. 34 а

Фернан Леже после 1908 г. примыкал к группе кубистов. В этот период ему были свойственны плоскостность, геометризм и холодно-выверенная рассудочность композиционного

построения («Контрасты-формы», 1913; «Женщина в голубом», 1912, Базель, Музей). Динамический момент, эмоциональная острота выражения уже тогда были чужды искусству Леже и мало давались ему («14 июля 1914 г.», 1914; Биот, музей Леже). После первой мировой войны Леже стремится воплотить, по собственным словам, «поэзию современности». Он ее воплощает в декоративных композиционных построениях, основанных на комбинации схематического изображения деталей машин и отвлеченных геометрических фигур или геометризованных изображений домов. Тускло-жесткое и одновременно плакатно четкое сочетание локальных красок придает своеобразную грубую декоративность Этим его картинам («Город», 1919, Филадельфия, Музей искусств; «Механические элементы на красном фоне», 1918, Биот, музей Леже, и др.).



Фернан Леже. Большой буксир. 1920—1921 гг. Частное собрание.

илл. 34 б

В 20-е гг. Леже наряду с изображением предметов и их деталей, данных в полном отвлечении от пространственной среды и освещения, вводит в свои композиции и человеческие фигуры («Завтрак», 1921, Нью-Йорк, Музей современного искусства; «Большой буксир», 1920—1921, частное собрание). Однако в этих композициях человек, вернее, человеческое тело понято лишь как материальный предмет — вещь. Мера эстетической выразительности определяется мерой его геометризации — шар головы, цилиндры рук, согнутых, как на

шарнирах, геометрические полукружия грудей — все это превращает человека в робота. Холодная статика, геометрическая красота механической конструкции важнее, чем телесная красота и выразительность характера живого человека. Фетишизация машины, дегуманизация искусства сказываются в такого рода работах, может быть, еще ярче, чем в чисто абстрактных композициях.

В дальнейшем искусство Леже развивается в двух направлениях. В области монументальной живописи начиная с 1927 г. он стремится к несколько менее жестко-схематичным, более непосредственно-эмоциональным образам (например, «Рыбаки», 1929). Особенно усиливается эта тенденция после 1940 г., когда он отказался не только сотрудничать с гитлеровцами, но и остаться в петэновской неоккупированной части Франции и эмигрировал в Америку. В эти годы он создает, хотя и в пределах своей тяжеловесной манеры, произведения, не лишенные грубоватой жизненности («Четыре велосипедиста», 1943—1948; Биот, музей Леже).



Фернан Леже. Строители. 1950 г. Биот, музей Леже.

илл. 35

После возвращения во Францию Леже выступает как активный борец за мир, как друг рабочего класса Франции. Он занимает враждебную позицию по отношению к абстракционизму и сюрреализму. Все большее место в его монументально-декоративных композициях получает не машина, а человек труда. И хотя его работы по-прежнему отличает схематизм форм и жесткая «конструктивность» композиции, в них все же заметно движение к более реальному и живому восприятию образа человека («Строители», 1950; Биот, музей Леже). Характерно, что в этот период Леже обращается и к портрету. Таков мужественный по своим ритмам, лаконически точный по рисунку портрет молодого Анри Мартена (1952; Биот, музей Леже), заключенного в тюрьму борца против войны в Алжире. Новые черты в искусстве уже шестидесятипятилетнего мастера связаны с тем подъемом рабочего движения и возрождением гуманизма, которые характерны для французской культуры после 1945 г.

Другая линия в творчестве Леже определяется его поисками в области монументального и декоративного искусства и созданием ряда монументально-декоративных композиций. Такова, например, отличающаяся мажорной звучностью радостных красок большая майоликовая мозаика на спортивные темы, помещенная на фасаде музея его имени и отличающаяся безупречными декоративными достоинствами. В области же собственно декоративных искусств Леже в последние годы своей жизни создал ряд красивых по цвету и выразительных по ритму майоликовых декоративных композиций.

Если творчество пуристов и отчасти Леже, пришедшее на смену кубизму, было связано с отвлеченно-рационалистической линией в эволюции формалистических направлений, а также, в особенности творчество Леже, с пусть формально-односторонними, но все же поисками связи изобразительного искусства со складывающейся современной архитектурой и прикладным искусством, то иной характер носило так называемое «искусство» дадаизма. Дадаизм

зародился в Швейцарии в 1916 г. и в течение последующих лет получил известное распространение во Франции, Германии и США. Для этого течения характерно доведение до абсурда нигилистической, субъективно произвольной линии в эволюции формалистического искусства. Отказ от логической последовательности мышления, утверждение «спонтанного», инстинктивного творческого порыва, восхваление в связи с этим непосредственной инстинктивности рисовальных опытов младенцев сочетались в дадаизме со своеобразным болезненно-циничным отрицанием культурного наследия и вообще гуманистических основ искусства. Элемент программно хулиганствующего «эпатажа» — дразнения обывателя — занимал также немалое место в деятельности дадаистов.

В дадаизме временно объединились литераторы и художники, представляющие разные тенденции внутри формалистического искусства. В эту группу входил, например, одно время немец Георг Гросс, позже отошедший от дадаизма и ставший мастером острогротескной социальной сатиры. К дадаизму примыкал и скульптор Ганс Арп, позже перешедший к абстракционизму. К дадаистам примыкала и группа писателей и художников, позже перешедших на сюрреалистические позиции. К ним относились, в частности, А. Бретон, молодые поэты Луи Арагон и Поль Элюар Последние завершили свой сложный творческий путь переходом на прогрессивные реалистические позиции.

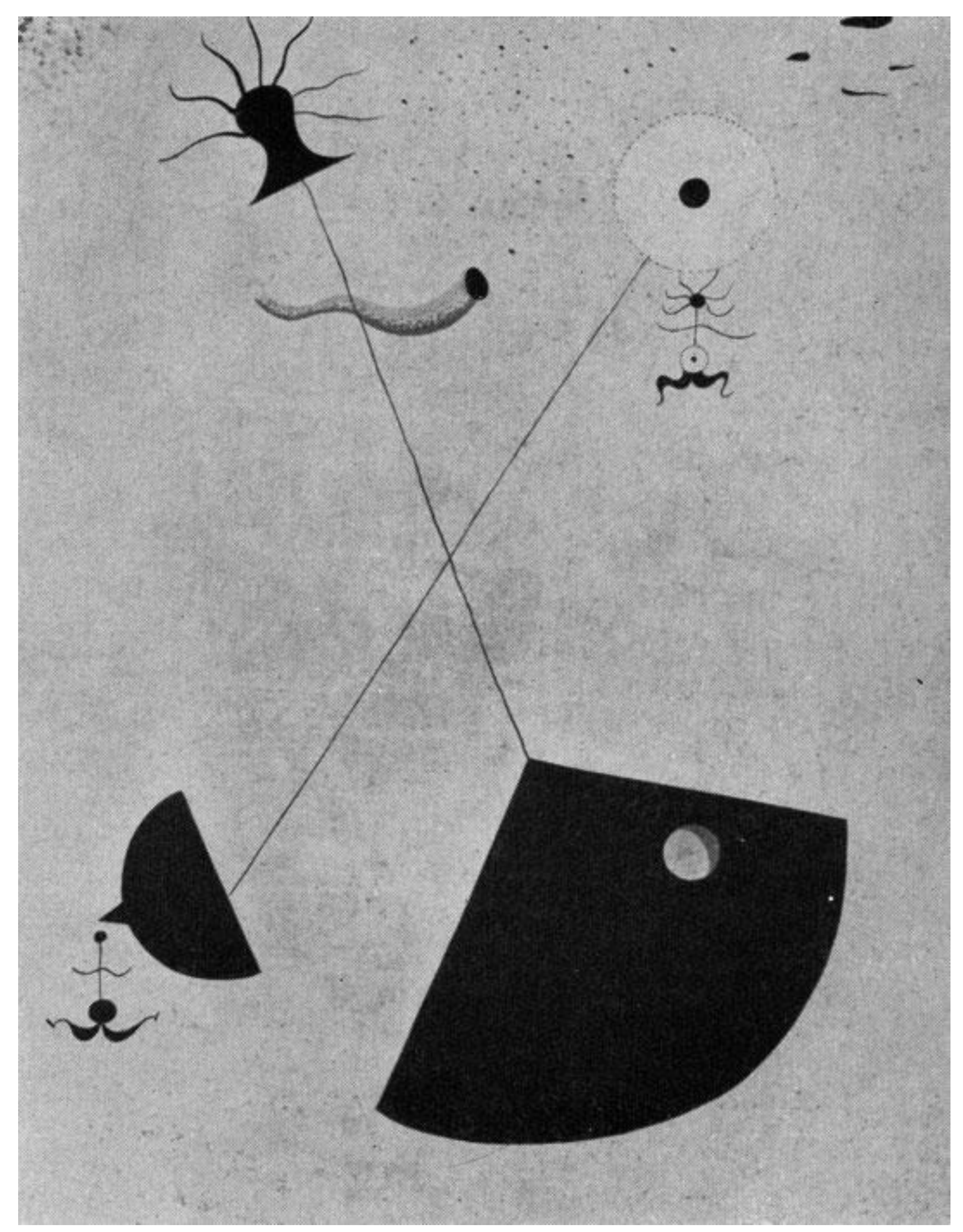
Наиболее типичными представителями дадаизма в изобразительном искусстве были Тристан Цара, Хоан Миро (р. 1893), Франсис Пикабия (1878—1953) и Марсель Дюшан (р. 1887). Значительная часть творческой жизни ряда этих художников протекала в Париже.

В деятельности дадаистов можно уловить две тенденции. Одна, менее характерная, связана с так называемым «политическим» дадаизмом. Она получила преимущественное развитие в Германии и в дальнейшем постепенно слилась с послевоенным экспрессионизмом. Часть ее представителей, как Макс Эрнст, перешли на абстракционистские позиции. Эти

дадаисты, полные гнева, пессимизма, отчаяния, вначале открыто связывали свое искусство с тем крахом этических и социальных ценностей, который пережил в годы первой мировой войны ряд представителей мелкобуржуазного радикализма в культуре. Так, в 1920 г. Макс Эрнст говорил: «Ужасная и бессмысленная война отняла у нас пять лет жизни. Мы присутствовали при смехотворном и постыдном разложении всего того, что нам выдавалось за прекрасное и истинное».

Другая линия, территориально более связанная с искусством Франции, была представлена так называемым «чистым», или «абсолютным», дадаизмом, свободным от какой бы то ни было сознательной социальной, а тем более политической программы (Хоан Миро, Пикабия и другие).

Деятельность дадаистов не принесла сколько-нибудь серьезных эстетических результатов, она поучительна скорее как социально-психологический симптом времени, как проявление того распада, который характерен для неизлечимого кризиса старой культуры в эпоху империализма.



Хоан Миро. Материнство. 1924 г. Лондон, собрание Пенроз.

илл. 45 б

Так, кляксообразные, бессюжетные композиции Миро, имитирующие беспорядочные, лишенные внутренней связи рисунки младенцев или графоманов, носили характер

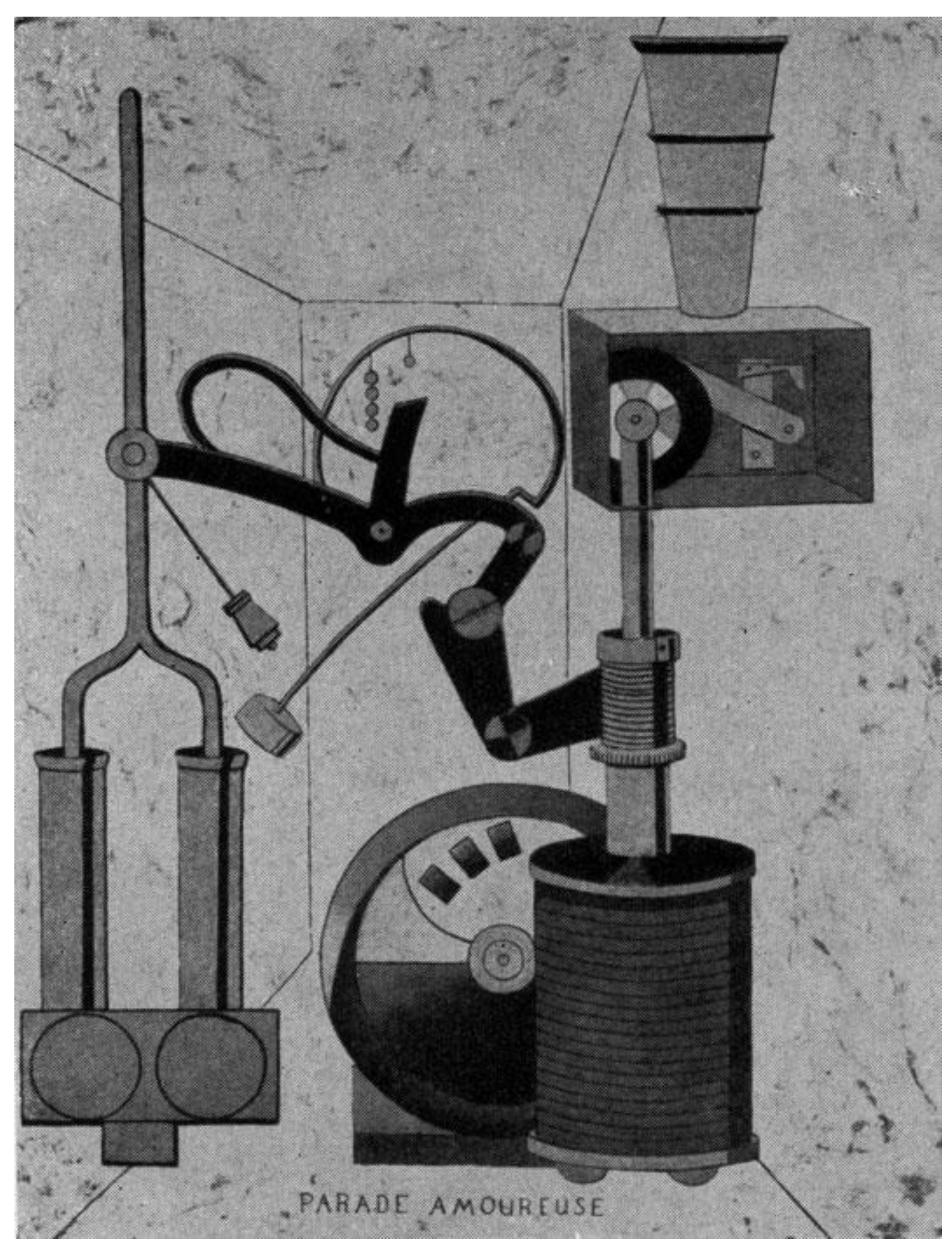
сознательного вызова, циничной издевки над человеческим здравым смыслом («Материнство», 1924; Лондон, собрание Пенроз). Позже, как всякий бунтующий филистер, Миро «примирился» с обществом и стал придавать своим работам, иногда не безуспешно, некую приятность декоративного цветосоче-тания, стремясь связать их с современной архитектурой (роспись дворца ЮНЕСКО, 1958, Париж).

Пикабия, в отличие от близкого к абстракционистам Миро, оперируя фрагментарными изображениями частей реальных предметов, как бы случайно и произвольно сочетаемыми с абстрактными формами, стремился создать эпатирующие зрителя своей нелепостью и сознательным озорством своеобразные «антикартины». Такова его «Берегитесь — живопись!» (1917; Париж, частное собрание), представляющая собой бессмысленную комбинацию частей каких-то машин, синего круга, извивающихся нитей и введенной в картину надписи, или столь же произвольная комбинация форм и обломков предметов под издевательским названием «Парад любви» (1917; Париж, частное собрание).



Марсель Дюшан. Велосипедное колесо. Композиция из готовых изделий. 1913—1914 гг.

илл. 44 а



Франсис Пикабия. Парад любви. 1917 г. Париж, частное собрание.

илл. 44 6

Некоторые дадаисты, стремясь продемонстрировать свое презрение к художеству вообще, дошли до экспонирования

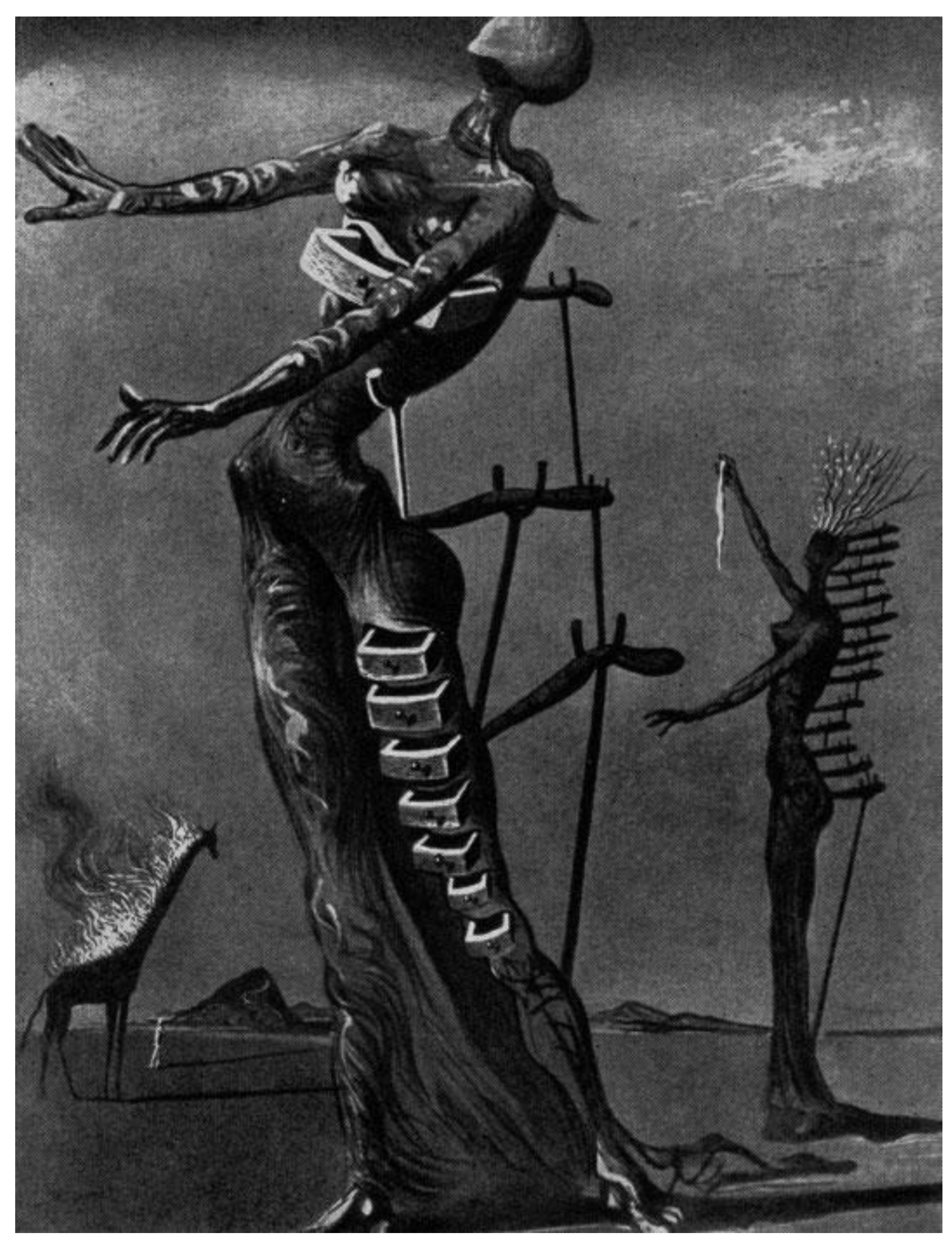
бессмысленных комбинаций и кусков отдельных реальных предметов. Такова выставленная в качестве скульптуры художником Дюшаном комбинация из табуретки и просунутого в нее велосипедного колеса. В этом отношении современные представители североамериканского «поп-арта», экспонирующие рваные тряпки, раздавленные прессом кузова старых машин или какой-нибудь ржавый умывальник, по существу, лишь перепевают уже давно найденные «абсолютным» дадаизмом формы антихудожественного хулиганства.

Следует, однако, заметить, что в этом хулиганстве была своя, так сказать, «гносеологическая» и «эстетическая» система. В эти годы не только дадаисты, но и более серьезные художники, как В. Татлин и некоторые французские мастера посткубизма, обратились от изображения вещей к их, так сказать, «сотворению». Татлин из гладильной доски и разрезанных на куски цинковых ведер создавал новые «реальности» в своих контррельефах. Любопытно, что и сейчас на Западе имеются критики, всерьез считающие переход искусства от отражения реальности к «созданию новых реальностей» (не имеющих, однако, никакой практической реальной ценности) новым, всемирно-историческим по своему значению шагом вперед в развитии художественной культуры. Поучительно в этом отношении и зарождение приема так называемого «коллажа», то есть наклейки на поверхность картины опилок, окурков, кусков газет, практикуемого французскими кубистами и итальянскими футуристами. В некоторых случаях он имел целью «оживить» фактуру картины. В этом направлении продолжают использовать «коллаж» и сегодня отдельные мастера, связанные с реалистическими исканиями (Гуттузо в Италии, Гофмейстер в Чехословакии). В других же случаях применение «коллажа» преследовало откровенные цели либо эпатирования зрителя, либо разрушения живописи как искусства.

Следует подчеркнуть, что в 1917—1920 гг., после появления футуризма, дадаизма и первых абстракционистов, процесс

распада и разложения собственно изобразительного искусства старого мира, по существу, завершился. Последним принципиально новым явлением в истории формалистического распада буржуазного искусства явились зародившиеся одновременно абстракционизм и сюрреализм.

Сюрреализм, сложившийся к началу 20-х гг., представляет собой естественную эволюцию некоторых тенденций, заложенных в искусстве дадаистов. Сюрреализму свойственно произвольное сочетание переданных с фотографической точностью отдельных элементов натуры с абстрактными неизобразительными формами. Однако, в отличие от откровенно озорующего и эпатирующего характера деятельности большинства дадаистов, представители сюрреализма стремятся воздействовать на психику зрителя кошмарной причудливостью своих ассоциаций, как бы воспроизводящих тот мир чудовищного переплетения образов, который характерен для кошмарных сновидений или для бреда наяву душевнобольных — например, работы Ива Танги (1900—1955), картина Сальвадора Дали (р. 1904) «Пылающий жираф» (1935; Базель, Музей).



Сальвадор Дали. Пылающий жираф. 1935 г. Базель, Музей.

илл. 45 а

В «Пылающем жирафе» на фоне фантастического зеленовато-фиолетового неба выступают мятущиеся громадные человекообразные фигуры, напоминающие

разваливающиеся полустатуи, полускелеты, укрепленные ржавыми железными скобами (заметим, что распадающиеся предметы — обычный мотив некоторых болезненных сновидений). На заднем плане изображен маленький темный силуэт охваченного красно-дымным пламенем жирафа. Бессмысленно доискиваться определенного сюжетного или логического смысла этой композиции. Задача художника как раз и сводилась к созданию алогического образа, уводящего зрителя в мир смутных, сумеречных ассоциаций. Враждебность разуму, бегство от жизни, мрачное юродство — вот творческое кредо таких художников, как Сальвадор Дали.

Сюрреалисты исходят из отрицания искусства как средства отражения и познания мира, как вообще одной из форм деятельности человеческого разума. Для них искусство есть «акт бессознательно психического автоматизма», как заявлял их теоретик Андре Бретон, опубликовавший в 1924 г. первый «Манифест сюрреализма». Задача «творческого акта» сводится к выявлению «мира подсознательного», к передаче «смутных чувствований», произвольных ассоциаций, сумеречных состояний сознания. Сюрреалисты рассматривают искусство как средство субъективного самовыражения, как средство перехода от «обычной» рассудочной реальности к некоей «сверхреальности» (по-французски сверхреальность — surrealite, отсюда и термин «сюрреализм»), воплощающей, дескать, подлинную, свободную от оков морали, рассудка и т. д. природу человека.

Зародившийся на французской и вообще на западноевропейской почве, сюрреализм в дальнейшем перебазировался в США, куда в 30-х — начале 40-х гг. переехали Ив Танги и испанец по происхождению Сальвадор Дали.

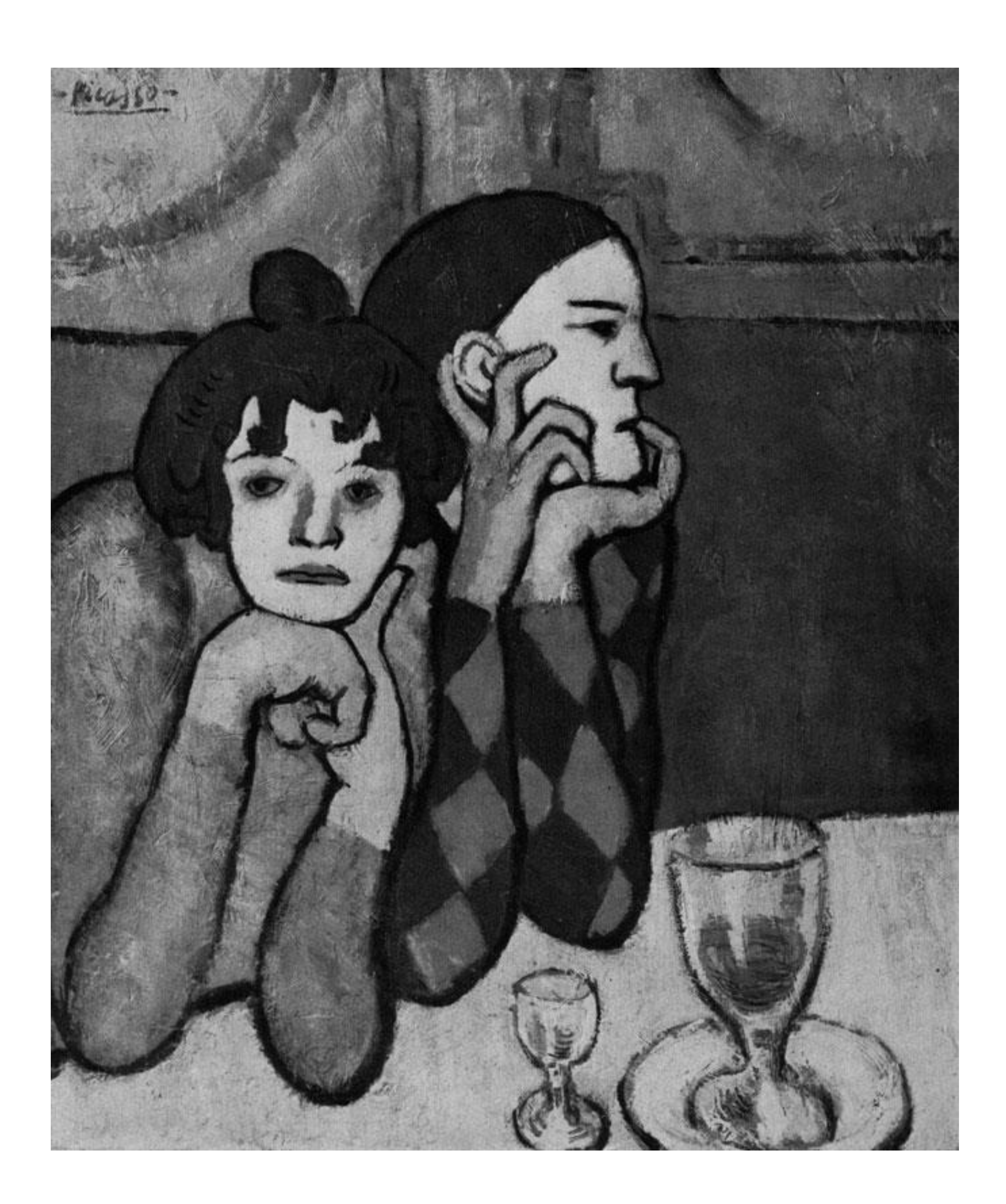
В области литературы и кино сюрреализм в значительной мере изжил себя во Франции уже к середине 20-х гг. В изобразительном искусстве сюрреализм оказался более живучим. Он продолжал существовать наряду с абстракционизмом. Более того, в годы второй мировой войны

произошло некоторое оживление сюрреализма, что было связано с чувством страха, растерянности и пессимизма, который охватил в те годы часть широких кругов буржуазной интеллигенции.

В настоящее время сюрреалисты, несмотря на ряд чисто рекламных трюков таких его «корифеев», как Сальвадор Дали (создание иллюстрированной Библии весом в несколько центнеров), не играют заметной роли в современном искусстве капиталистических стран.

Крупнейшим художником, воплощающим в течение более полувека в своем творчестве наиболее острые противоречия развития искусства Франции 20 столетия, стал Пабло Пикассо (собственно Руис-и-Пикассо), родившийся в Малаге в 1881 г.

Ранние рисунки четырнадцати-шестнадцатилетнего юноши, такие, как портрет старика, автопортрет, обнаруживают одаренность будущего художника. Уже в них чувствуется та острая и точная наблюдательность, та огромная интенсивность психологического переживания, которые явятся характерными чертами лучших, связанных с реализмом работ Пикассо. Девятнадцати лет он впервые посещает Париж, куда окончательно переселяется к 1904 г.


Picasso

Пабло Пикассо. Странствующие гимнасты. 1901 г. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

илл. 36

До 1906—1907 гг. Пикассо стремится к емкой, внешне лаконичной и непосредственно эмоционально содержательной форме. Первый период его творчества (1901—1904) носит название «голубого» (большинство этих картин построено на градациях и отношениях мягко мерцающих сине-голубых тонов). Таковы его отличающиеся своей одухотворенностью «Старый нищий с мальчиком» (1903; ГМИИ), «Свидание» (1902; Эрмитаж) и некоторые другие работы. Их достоинство — то глубокое сочувствие, с которым он передает образы нищих, бродяг, одиноких отщепенцев общества. Однако момент известной литературности и сентиментальности, проскальзывающий иногда в работах данного периода, обличает незрелость искусства молодого художника. Свободны от этого такие полные сурового лиризма работы, как «Свидание» (1900) или «Странствующие гимнасты» (1901; обе —ГМИИ), где тема скорбно-смятенного одиночества двух прижавшихся друг к другу фигур с широко раскрытыми печальными глазами, застыло глядящими на мир, косвенно передает инстинктивную чуткость художника к несправедливости и жестокости окружающего его мира.

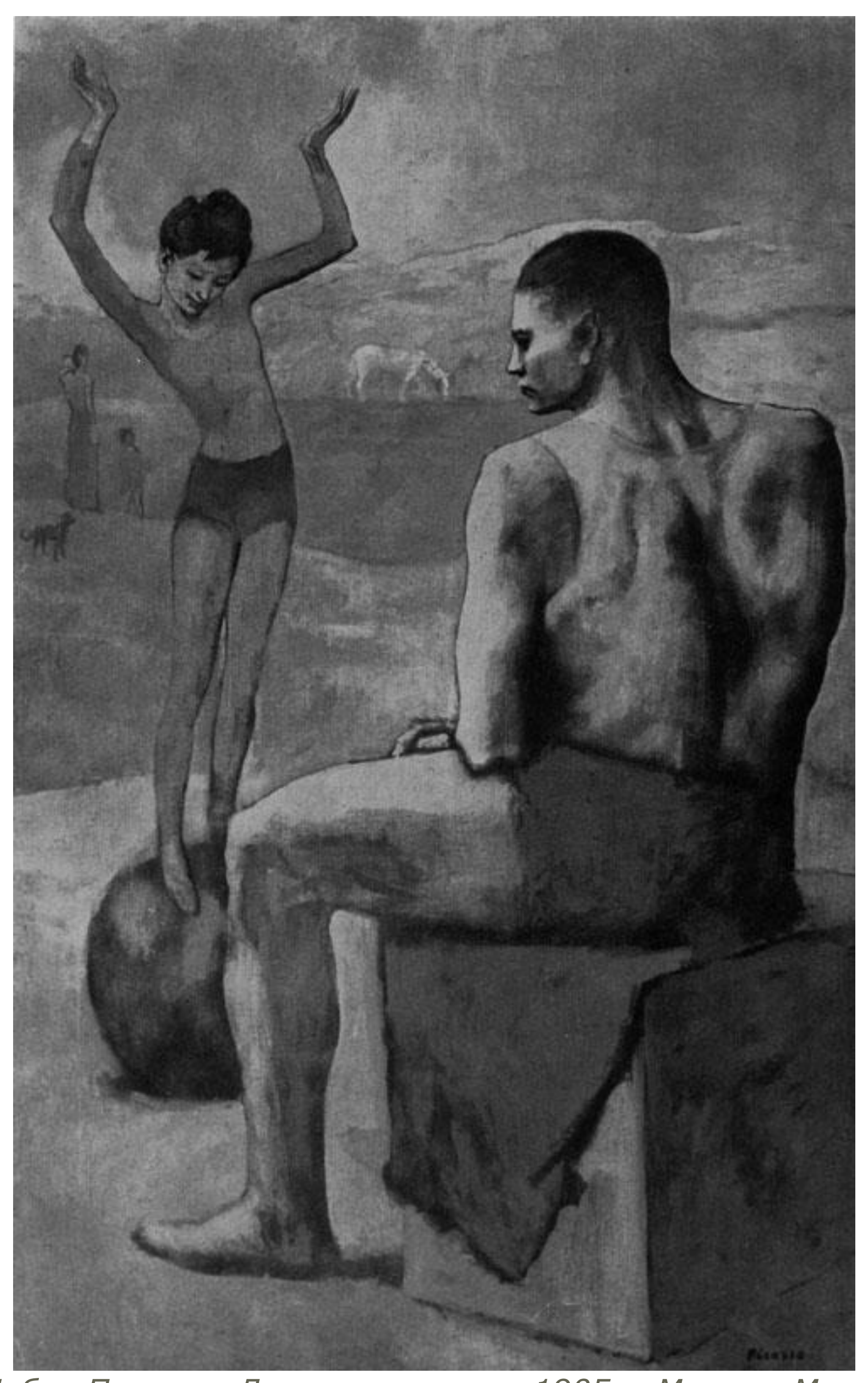
Наиболее ярко дарование Пикассо раскрывается в его так называемый «розовый» период (1905—1906). В ряде отношений — это одна из абсолютных вершин гуманистической и реалистической линии в творчестве Пикассо. Острый, нервно-точный и изысканно-утонченный рисунок, полная легкой и нежной печали гамма то розовато-серых, то розовато-золотистых тонов, контрастно оттеняемых иссиня-черными, голубыми и голубовато-серыми тонами фона, ценны тем, что в них нет самодовлеющего, формального любования цветом (черта, кстати, редко проявляющаяся то в драматически-страстном, то в озорном, то в беспокойно-сумрачном, но всегда эмоционально-взволнованном,

свободном от холодной безразличности живописного видения искусстве Пикассо).

Нельзя не упомянуть полный усталой печали хрупкий силуэт «Гладильщицы» (1904). Пикассо как бы продолжает принцип острой динамической кадрировки композиции Дега и вместе с тем, в отличие от жанрово-бытовой заостренности профессиональных движений и жестов, присущих «Прачкам» Дега, строит образ на музыкальном лиризме силуэта, на печальной нежности нюансов розоватого и серо-голубого фона.

Художник создает полные щемящего лиризма образы, подобные его хрупко-нежной юной матери в розовой шали, кормящей грудью младенца («Материнство», 1905; Париж, частное собрание). Эта вещь с ее нежно-беспокойным и вместе с тем «ласковым» ритмом силуэта является одним из самых поэтических и человечных произведений французской живописи 20 в.

«Девочка на шаре» (1905; ГМИИ) носит несколько более формальный характер. В ней мы можем особенно ясно ощутить и силу и ограниченность творчества Пикассо «розового» периода. С удивительной остротой противопоставлены чуть угловатая порывистость тонкой как тростинка, балансирующей на неустойчивом шаре девочки и «квадратная» неподвижность массивной фигуры атлета, спокойно сидящего на устойчиво-крепком кубе. Эти два образа и противопоставлены друг другу и связаны общим ритмическим рисунком композиции. Вместе с тем поэтическая жизнерадостность этого мотива выражена в ряде блестящих живописных находок. Так, голубое — чуть сероватое — трико девочки как бы и контрастирует и связывается с серовато-голубым фоном пейзажа. Мотив розовых оттенков кульминирует в розово-алом пятне цветка, капризно вдетого в иссиня-черную копну волос девочки



Пабло Пикассо. Девочка на шаре. 1905 г. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

илл. 37

При всем изяществе живописи и остроте композиционного сопоставления двух образов в этой картине Пикассо ощущается, однако, и другая сторона его творческих исканий. Подчеркнутая лаконическая острота решения достигнута путем предельного заострения какой-то одной грани жизни художественного образа (в данном случае контрастно выразительного ритма силуэтов двух фигур и соотношения серо-голубого и розово-алых тонов), воплощающего лишь одну из сторон многогранной живой реальности. Острота и выразительность найденных решений в какой-то мере начинают достигаться ценой отхода живописи от той относительной всесторонности и органической полноты живописного и образного восприятия мира, которая была присуща всем великим эпохам реализма в живописи. Именно сочетание двух моментов — обнажение собственно профессиональной стороны художественного мастерства и стремление к максимальной заостренности и лаконичности образа, достигаемых ценой отказа от всесторонней полноты реалистического отображения жизни,— и создает благоприятные предпосылки для отхода от реализма и роковым образом смещает акценты художественной задачи. В подобных вещах художественная форма, ее непосредственная драматичность, эмоциональная выразительность как таковые, а не жизнь постепенно становятся главным содержанием искусства. Однако в «розовый» период эта тенденция только намечается.

Чрезвычайно характерен излюбленный круг сюжетов Пикассо «голубого» и особенно «розового» периода: «Странствующие гимнасты», «Девочка на шаре», «Семья акробатов» (Нью-Йорк, Метрополитен-музей) и т. д. Герои картин Пикассо — Это люди, стоящие вне респектабельного общества. В этом тоже сказывается «нонконформизм» Пикассо, его неприятие официального буржуазного уклада жизни. Вместе с тем в какой-то мере Пикассо продолжает в новых условиях традиционную для французской культуры линию косвенного изображения печальной комедии жизни в

образах циркачей, скоморохов, комедиантов, отщепенцев общества. Идет эта линия еще от «блудного сына» своего века Франсуа Вийона, далее она ощущается в печально-удивленном «Жиле» Ватто. Образы странствующих комедиантов, бродяг проходят кочующей чередой и по страницам романов Скаррона, Лесажа, в «Манон Леско» аббата Прево. В 19 в. им посвящено много страниц в творчестве Теофиля Готье, братьев Гонкуров и в искусстве того же Дега.

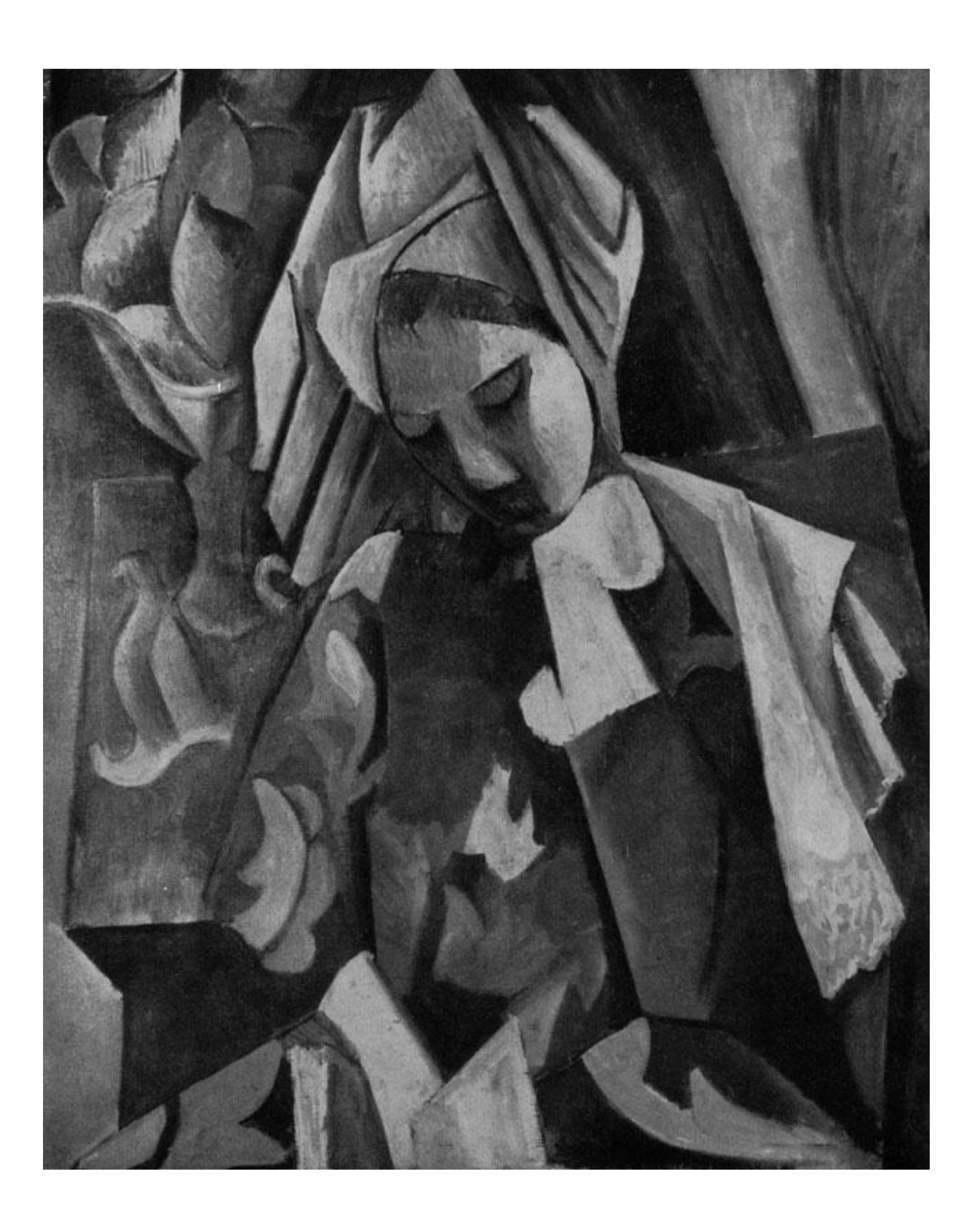
Эта линия и на современном этапе развития не пресекается окончательно. Она ощущается и в «Песне странствующих акробатов» народного шансонье Ива Монтана, в печальной мудрости и острогротескной выразительности замечательного современного французского мима Марселя Марсо. При всей двойственности художественного метода Пикассо эта сторона его творчества по-своему глубоко традиционна и национальна.

Однако в дальнейшем абсолютизация непосредственной профессиональной ценности художественного эксперимента, ошибочная убежденность в том, что эмоционально выразительная сторона самой художественной формы, самой манеры художника — основная, если не единственная носительница собственно художественно-эстетического начала в живописи, убеждение в том, что отражение конкретной действительности лишь затрудняет свободное раскрытие художником его подлинных чувств и мыслей, приводят к тому, что Пикассо порывает с реалистическими основами искусства (*Следует отметить, что этот разрыв не окончательный. И позже, особенно после 1945 г., Пикассо периодически обращается к реальным формам отражения мира.*). Этот перелом намечается к 1907 г.— году обращения к кубизму.

От типически-обобщенного изображения явлений мира во всем их качественном многообразии художники-кубисты переходят к отвлеченной универсальной схеме — старик ли, юноша ли, человек ли, дерево ли, неодушевленный предмет — все они равны друг другу. Ведь они якобы в сути своей представляют сочетание геометрических объемов. И не воспроизведение живой жизни, а «конструирование» геометрических объемов или же умозрительно-аналитическое

разложение этих объемов на сумму сопоставляемых плоскостей становится главной задачей искусства. Так, «Три женщины» Пикассо (1909; Эрмитаж) есть объемно-геометрическая конструкция, выполненная в беспокойно-тяжелых темно-коричневых и оливковато-бурых тонах. Разломы угловатых форм, глухие цветовые контрасты, общая сумеречность колорита действительно в какой-то мере передают беспокойство и душевную смятенность художника. В кубизме Пикассо мало вещей, так сказать, «самодовольно» декоративных, формально-эстетских. Но эмоциональность в «Трех женщинах» представляет собой лишь отвлеченное самовыражение мироощущения художника. По существу, изобразительная сторона здесь не играет почти никакой роли — женщины ли это, деревья ли; это, в конце концов, как бы безразлично — настолько схематически-примитивны сами образы этих женщин.

Однако, в отличие от творчества тех представителей кубизма, для которых изобразительный момент и в теории и на практике не имел никакого значения и для которых следующим шагом должен был бы явиться переход к чисто неизобразительным комбинациям объемов и плоскостей, ведущих прямо к абстракционизму, с творчеством Пикассо дело обстояло сложнее. Грубость, уродливое и беспокойное деформирование тел этих трех женщин имеют здесь и определенное образное значение. Они как бы разоблачают «миф» о поэтической красоте образа человека и дополнительно вносят жесткую драматическую ноту в картину. Эта нота здесь еще еле угадывается, однако дальнейшее развитие творчества Пикассо показывает, что это именно так,



Пабло Пикассо. Королева Изабо. 1909 г. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

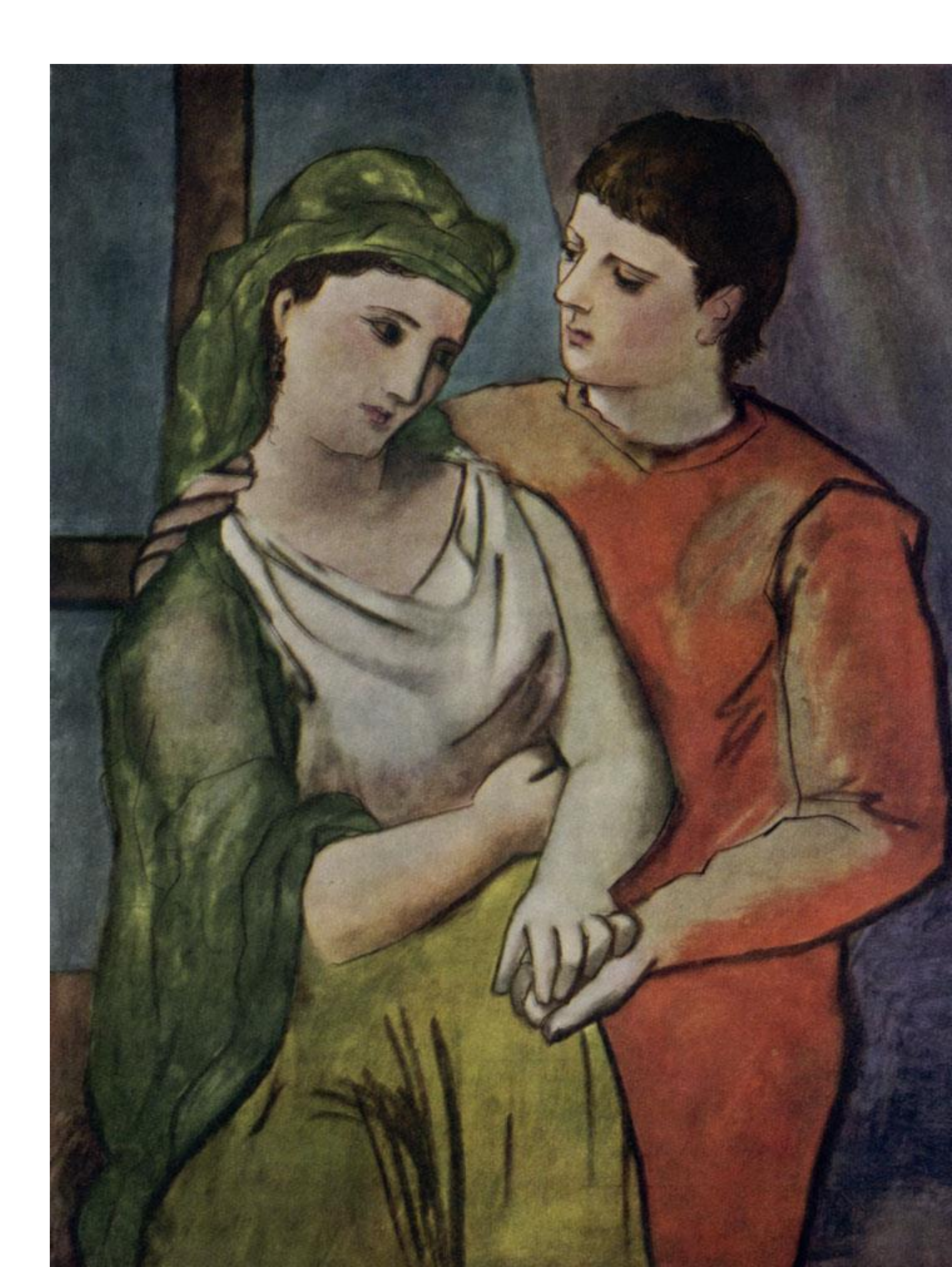
илл. 38



Пабло Пикассо. Портрет Воллара. 1909—1910 гг. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

илл. 39

Не случайно чисто абстрактные композиции в столь внешне запутанной эволюции искусства Пикассо никогда не занимали сколь-нибудъ заметного места. От вещей кубистического периода, к которым относятся и несколько более холодно-формальная композиция Пикассо «Королева Изабо» (1909; ГМИИ) и более усложиенно-нервный и драматичный по общим своим ритмам «Портрет Воллара» (1909—1910; ГМИИ), Пикассо не переходит к чисто абстрактным формам живописи. Вместе с тем никогда полностью не угасающий интерес Пикассо к эстетической выразительности изобразительной стороны образа определяет постоянное его возвращение к реалистической по характеру манере исполнения.



Пабло Пикассо. Влюбленные. 1923 г. Вашингтон, Национальная галлерея.

Первый эпизод обращения к такой манере падает на вторую половину 1910-х гг. Наряду с нарочито схематизированными, тяжеловесно-объемными композициями («Спящие крестьяне», 1919; Нью-Йорк, Музей современного искусства) он создает ряд нервно-выразительных, острохарактерных композиций, вроде блестяще нарисованного графического портрета Воллара (1915). Очень поэтичны и те его работы 20-х гг., которые перекликаются с традициями «розового» периода. Такова отличающаяся нежной гармонией колорита, полная сдержанного лиризма композиция «Влюбленные» (1923; Вашингтон, Национальная галлерся), Правда, уже в эти годы («Итальянка», 1917; Цюрих, частное собрание) Пикассо начинает переходить к плоскостно-декоративной трактовке формы, к ее дроблению и разложению на плоскости. Эти тенденции продолжаются в 20-е гг. в его «Трех музыкантах» (1921; Нью-Йорк, Музей современного искусства).

Для формалистической и нереалистической линии в эволюции творчества художника 20-х — начала 30-х годов также характерны попытки перехода к сюрреалистическим, полным кошмарного беспокойства и иррационального драматизма композициям.

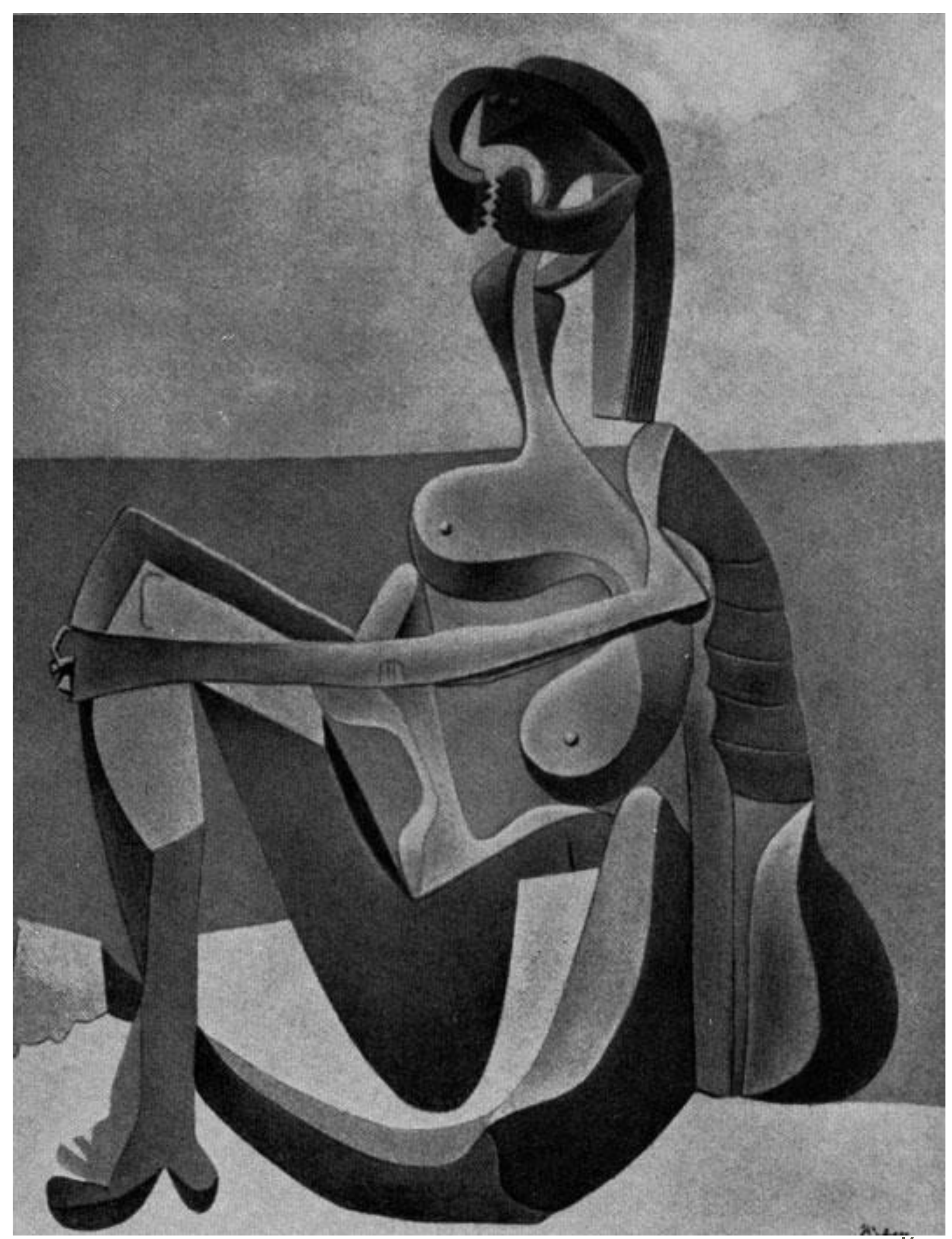
Не случайно, что, отказавшись от кубистических конструкций, Пикассо в 20— 30-е гг. создает образы, построенные не на абстрактно-отвлеченной геометризации объемов человеческого тела, а на их экспрессивной деформации («Женщины на берегу моря», 1929; Нью-Йорк, Музей современного искусства). Чудовищное искажение объективно-реального облика человека неразрывно сочетается подчас с истеризованной эмоциональной экспрессией. Такова его «Плачущая женщина» (1937; Лондон, собрание Пенроз) с уродливо деформированными чертами лица, с глазом, вылезшим на переносицу, с беспокойными контрастными цветовыми сопоставлениями. При всей своей

экспрессивности эти образы эстетически отталкивающи для здорового вкуса. Такие произведения Пикассо никоим образом не являются провозвестниками искусства будущего, как утверждают некоторые его поклонники. Не являются не только потому, что распад, разрушение образа человека враждебны естественному реалистическому восприятию мира, но и потому, что сама, пусть и значительная, эмоциональная выразительность этих образов воплощает чувство ужаса, растерянности перед уродливыми противоречиями действительности; они абсолютизированы в этих образах.



Пабло Пикассо. Плачущая женщина. 1937 г. Лондон, собрание Пенроз.

илл. 40 а

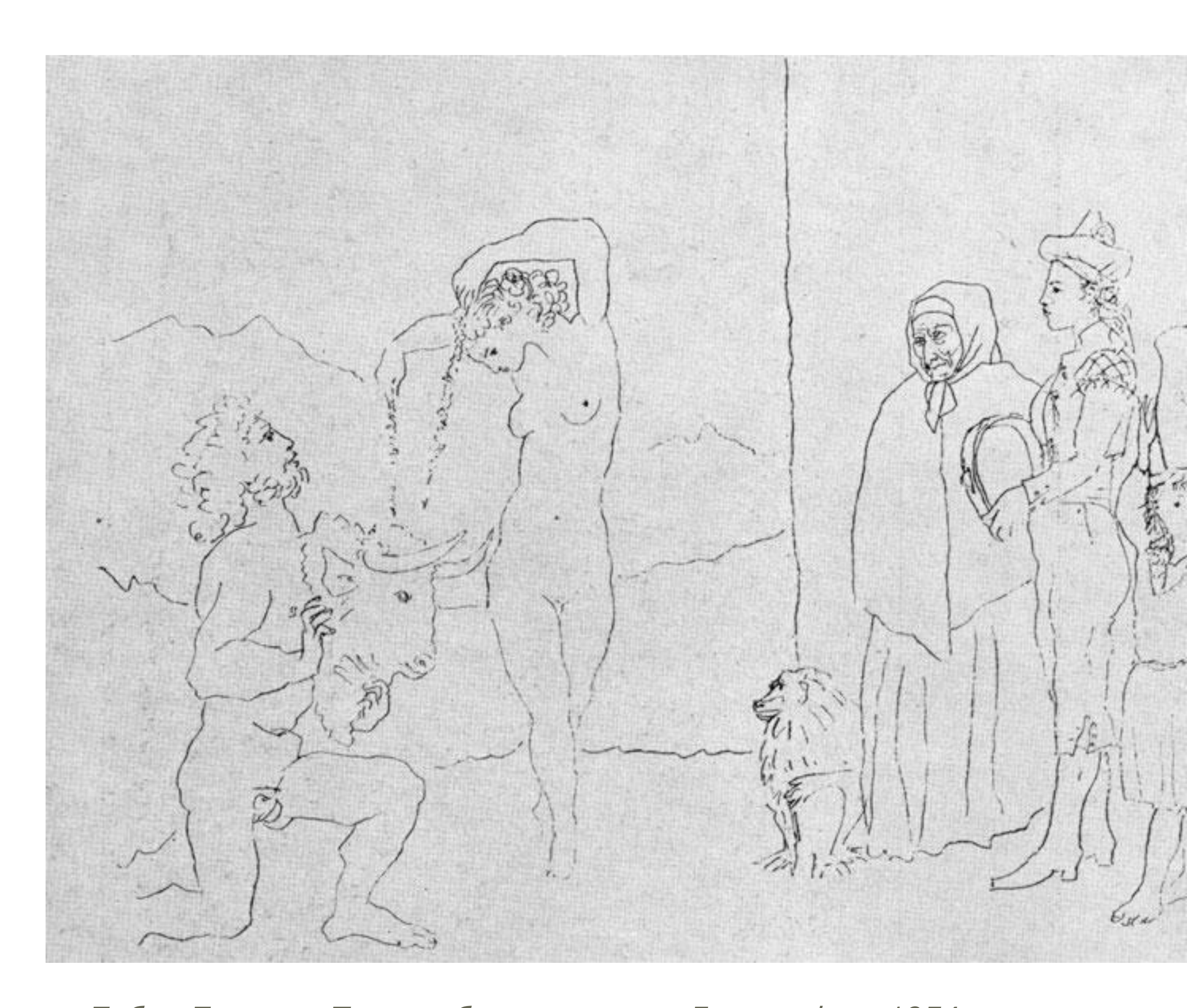


Пабло Пикассо. Женщина на берегу моря. 1929 г. Нью-Йорк, Музей современного искусства.

илл. 40 б

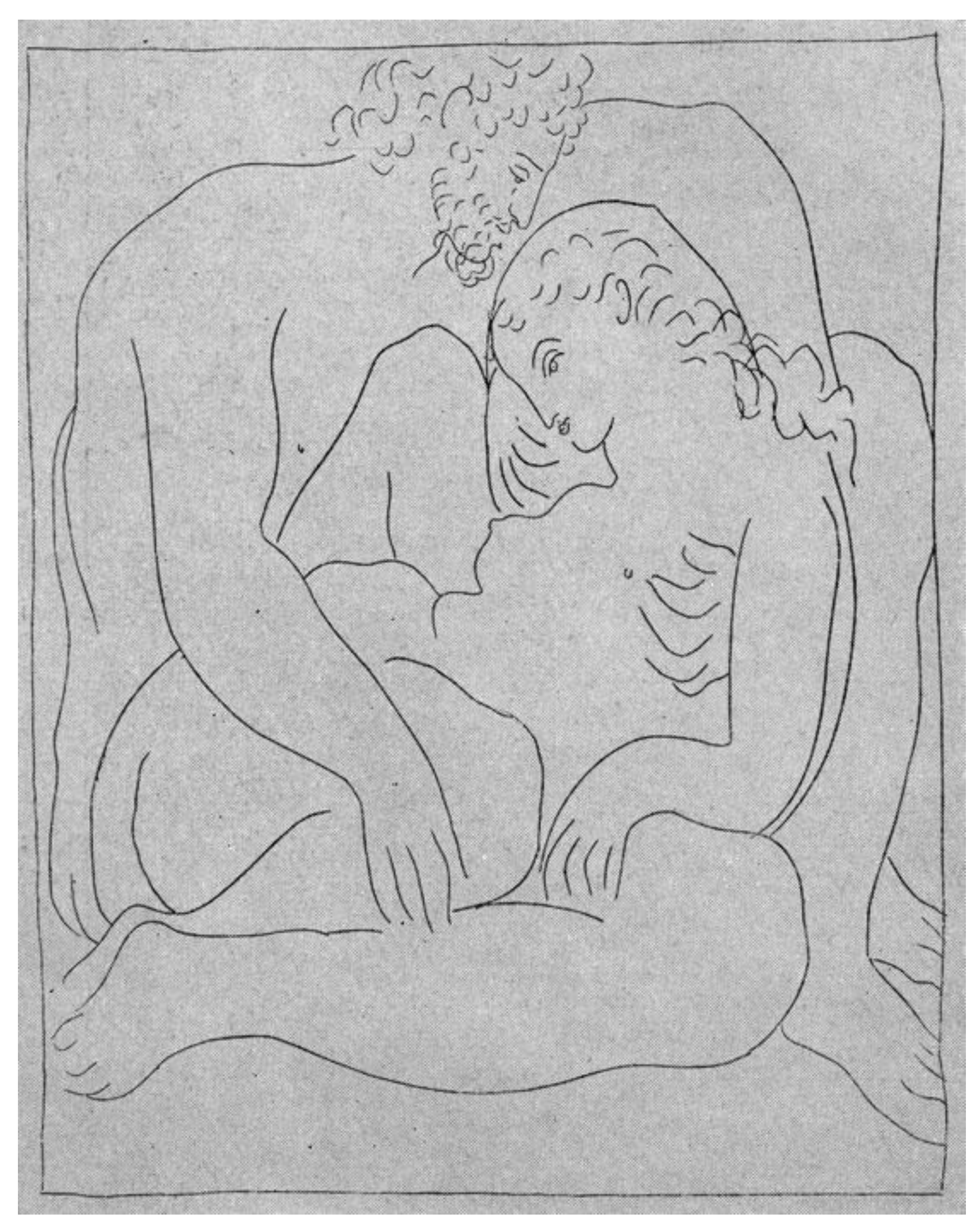
Такие работы Пикассо нереалистичны потому, что они есть лишь самовыражение мира ужаса и безумия, то есть мира

умирающего капитализма. При этом важно и то, что в них отсутствует эстетическое воплощение тех реальных сил, которые защищают и утверждают разум истории, конечную разумность жизни. Не случайно, что, несмотря на то, что Пикассо как общественный деятель связал свою судьбу с судьбой Коммунистической партии Франции, что он пытался создать ряд произведений прогрессивного социального звучания, его творчество продолжает одновременно признаваться и восхваляться и представителями культуры капитализма. Сказанное касается одной из двух линий в творчестве мастера, к сожалению, занимающей часто ведущее место в его исканиях.



Пабло Пикассо. Танец с бандерильями. Литография. 1954 г.

илл. 42 а



Пабло Пикассо. Юпитер и Семела. Иллюстрация к поэме Овидия «Метаморфозы». Офорт. 1931 г.

илл. 42 б



Пабло Пикассо. Мать и дитя. Рисунок. 1922 г.

илл. 43

Следует особо остановиться на работах, в которых вновь и вновь (и в 30-е, и в 40-е, и в 50-е гг.) в творчестве Пикассо вспыхивает стихийный гуманизм и яркая жизненная наблюдательность мастера. Лучшие из них — это некоторые его рисунки, например портреты Мориса Тореза (1945), или своеобразное повторение темы материнства в изящно-точном рисунке матери с ребенком (1922), выразительный плакат «Голубь мира»(*За эту работу Пикассо была присуждена в 1950 г. Международная премия мира.*)(1949) . Таковы изящные рисунки, посвященные мифу о минотавре, в которых переплетаются причудливая фантастика и острая реалистическая наблюдательность, и литография «Танец с бандерильями» (1954). Заслуживают упоминания и другие рисунки на мифологические темы, где мастер стремится раскрыть жизнерадостную силу вечно юного «языческого» мироощущения античности (в частности, иллюстрации к «Метаморфозам» Овидия, 1931). Однако, к сожалению, не они являются центральными в той серии работ, где мастер ищет прямой связи своего искусства с основными общественными проблемами эпохи. В этом отношении более типичны такие работы, как «Герника» (1937; Нью-Йорк, Музей современного искусства) и два панно «Война» ц «Мир» (1952). «Герника»— это первое произведение уже немолодого мастера, в годы гражданской войны в Испании выступившего как художник-борец, художник— обличитель фашизма. Общественный резонанс этой работы был огромен. Что же касается собственно художественной стороны дела, то панно «Герника», как и серия гравюр, созданная на эту же тему, раскрывает невозможность правдиво и жизненно целостно воплотить большую общественно-передовую идею теми художественными методами и средствами, которые были разработаны Пикассо в период его формалистически-авангардистских художественных исканий. Фрагментарная раздробленность элементов композиции, по существу, символическое сопоставление отдельных изобразительных моментов, злоупотребление ассоциативным методом, чудовищная деформация отдельных реальных мотивов — все это лишает композицию ясной цельности, художественной доступности.

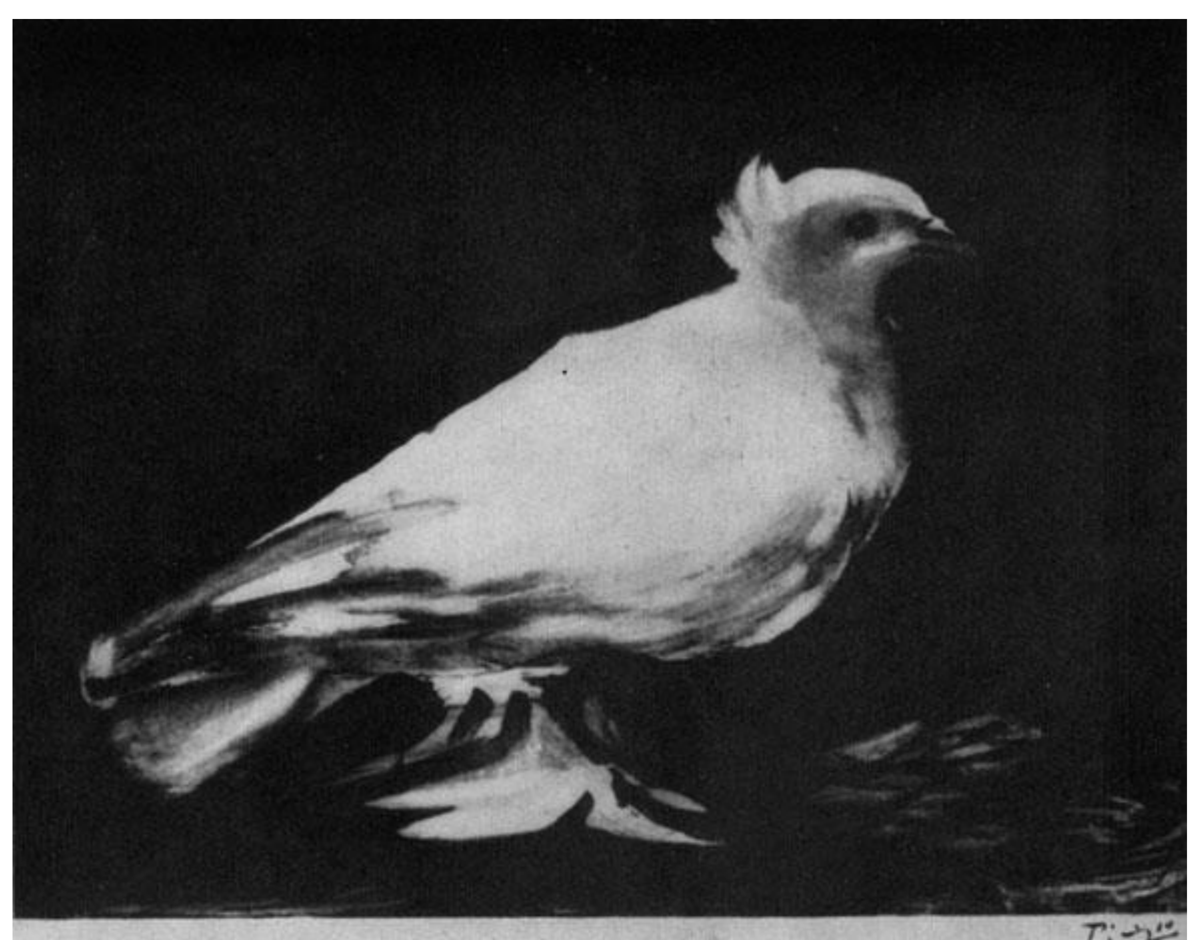


Пабло Пикассо. Герника. 1937 г. Нью-Йорк, Музей современного искусства.

илл. 41

Принято ссылаться на то, что художник, отказавшись от изображения частного эпизода бомбардировки Герники, якобы сумел в синтетически-обобщенном образе выразить саму трагическую суть события. Все дело, однако, в том, что разрушение основного принципа изобразительного искусства — органической жизненности и цельности восприятия зримого мира — лишило художника возможности убедительно, в образах самой жизни раскрыть жизненное событие. Не случайно картина приобрела характер «ребуса». Правда, ребус этот легко поддается расшифровке. Но сама необходимость такой расшифровки указывает на то, что в картине нет образной целостности художественного восприятия мира. Конечно, при всем том картина не лишена острой эмоциональности воздействия, достигаемой самим беспокойным ритмом композиции, кошмарным уродством деформации (оскаленная морда ржущей в предсмертной

агонии лошади), драматической выразительностью полных отчаяния и ужаса человеческих лиц и самой хаотической фрагментарностью целого. Ощущение крушения мира, ощущение безумия происходящего в какой-то мере передано в этой композиции. В сочетании с расшифровкой сюжетного ребуса картина может вызвать и вызывает гнев и возмущение зрителя преступлением фашистов, бомбардировавших мирный испанский городок и внесших в него хаос и кошмар разрушения и гибели. И все же это эмоциональное содержание картины носит отвлеченный и смутный характер. По существу, лишь ужас и кошмар бессмысленной гибели, безнадежность отчаяния, и то отчасти, удалось выразить здесь Пикассо. Это немало по сравнению с тем, что дает буржуазное формалистическое или поверхностное натуралистически-салонное искусство. Но этого мало по сравнению с теми возможностями, которые содержит в себе искусство, проникнутое принципами большого реализма и гуманизма.



Пабло Пикассо. Плакат, посвященный Всемирному конгрессу сторонников мира в Париже. 1949 г.

илл. 51

В годы, наступившие после второй мировой войны, то есть в годы общего подъема во Франции культуры, связанной с прогрессивными силами общества, Пикассо создает два больших панно «Война» и «Мир» для «Храма мира» в Валлорисе. Стремление противопоставить силы мира и созидания силам войны и разрушения— новая и важная черта в творчестве Пикассо, отражающая в какой-то мере тот новый этап, на который поднялось прогрессивное искусство Франции после разгрома германского фашизма.

Этой композиции нельзя отказать в эмоциональной экспрессивности, в выразительном сопоставлении мрачно-беспокойного колорита части фрески, воплощающей силы войны, и более светло-радостной части фрески, воплощающей силы мира. Иное отношение вызывает трактовка самих образов-персонажей, в которых раскрывается и конкретизируется общая идея. Так, уродливая схематичность и деформированность образа борца за мир вызывают протест человека, видящего свой идеал в красоте самой жизни, в красоте человека, утверждающего победу жизни над смертью. Схематичность же и деформированность демона войны придают его образу оттенок нарочитой карикатурности. Никакие ссылки на использование наивной неосознанной выразительности детского рисунка или экспрессивной схематичности искусства народов, стоящих на ранней, примитивной стадии своего общественного развития, не могут оправдать отказ от накопленных человечеством богатых традиций полноценного реалистического изображения человека и мира.

Создание этих больших композиций есть одно из проявлений того факта, что Пикассо, как многие честные представители искусства, стоит на позициях гуманизма и защиты мира. Одновременно эти работы показывают, что антиреалистический, субъективно-произвольный творческий метод, сложившийся в рамках культуры умирающего капиталистического общества, не дает возможности жизненно

убедительно решить художественную задачу создания большого, подлинно народного искусства. И все же, если брать творчество Пикассо в целом, то оно при всей своей подчас трагической противоречивости есть яркий пример трудного пути искреннего и страстного художника, стремящегося в условиях культуры умирающего мира связать свое искусство с большими проблемами эпохи, с делом революции и прогресса.

Война 1939—1945 гг. явилась важным этапом не только в творчестве Пикассо, но всей истории Франции и ее культуры. Трусость и бездарность империалистической буржуазии, обрекшей Францию на позорную капитуляцию перед фашистской Германией, героическая борьба французского народа с гитлеровскими оккупантами и коллаборационистами, последующий разгром фашизма, образование мировой социалистической системы определили подъем революционной сознательности народных масс, подняли рабочее и демократическое движение во Франции на новую, более высокую ступень развития.

Неизмеримо вырос авторитет Коммунистической партии, вынесшей главную тяжесть подпольной и партизанской борьбы с оккупантами. Французская компартия не только объединила вокруг себя большинство рабочего класса Франции, но и стала, как и компартия Италии, центром притяжения для широких кругов интеллигенции страны, выразительницей передовых устремлений всей национальной культуры Франции. Для послевоенных годов характерен рост интереса к проблемам марксизма, вопросам социализма и в кругах интеллигенции, не связанной непосредственно с компартией.

Не менее характерно возрождение на новой основе в кругах, не связанных непосредственно с рабочим движением, принципов гуманизма, возрождение чувства ответственности деятелей культуры за судьбы Франции, судьбы человечества. Суровые уроки второй мировой войны, ужасы фашизма,

опасность атомной смерти не прошли даром для всех честных сил французской интеллигенции.

Именно в годы Сопротивления и в первые послевоенные годы такие большие мастера слова, как Арагон и Элюар» окончательно преодолев фантастически-заумные формы сюрреализма, внесли свой неоценимый вклад в развитие французской литературы. Именно в это время Арагон, Эльза Триоле, Андре Стиль и целая плеяда прозаиков и поэтов с разной мерой дарования закладывают основы социалистического реализма во французской литературе. В кино и театре создается ряд демократически направленных произведений, правдиво раскрывающих жизненные проблемы, волнующих сознание нации. Именно в эти годы происходит постепенное сближение с марксизмом ряда значительных представителей культуры и мастеров литературы Франции, как, например, Ж. П. Сартра.

Конечно, в целом формалистические и антигуманистические направления сохраняют, особенно в изобразительном искусстве, свое господствующее положение, но все же общая культурная атмосфера во Франции существенно меняется по сравнению с довоенными годами. Демократические, гуманистические силы неизмеримо возрастают и складываются в мощное и активное течение, тесно связанное с передовыми общественными силами нации.

В творчестве «газетчиков» Эффеля, Камба и других получают новый расцвет замечательные традиции французской политической графики, традиции листков эпохи французской революции 1789—4794 гг., традиции сатиры Домье, Стейнлена. Живым, по-французски лукавым, весело-насмешливым юмором отличается жизнерадостная графика Жана Эффеля (псевдоним Франсуа Лсжёна, р. 1908), чей ясный художественный язык создает островыразительные образы, близкие и понятные народу.

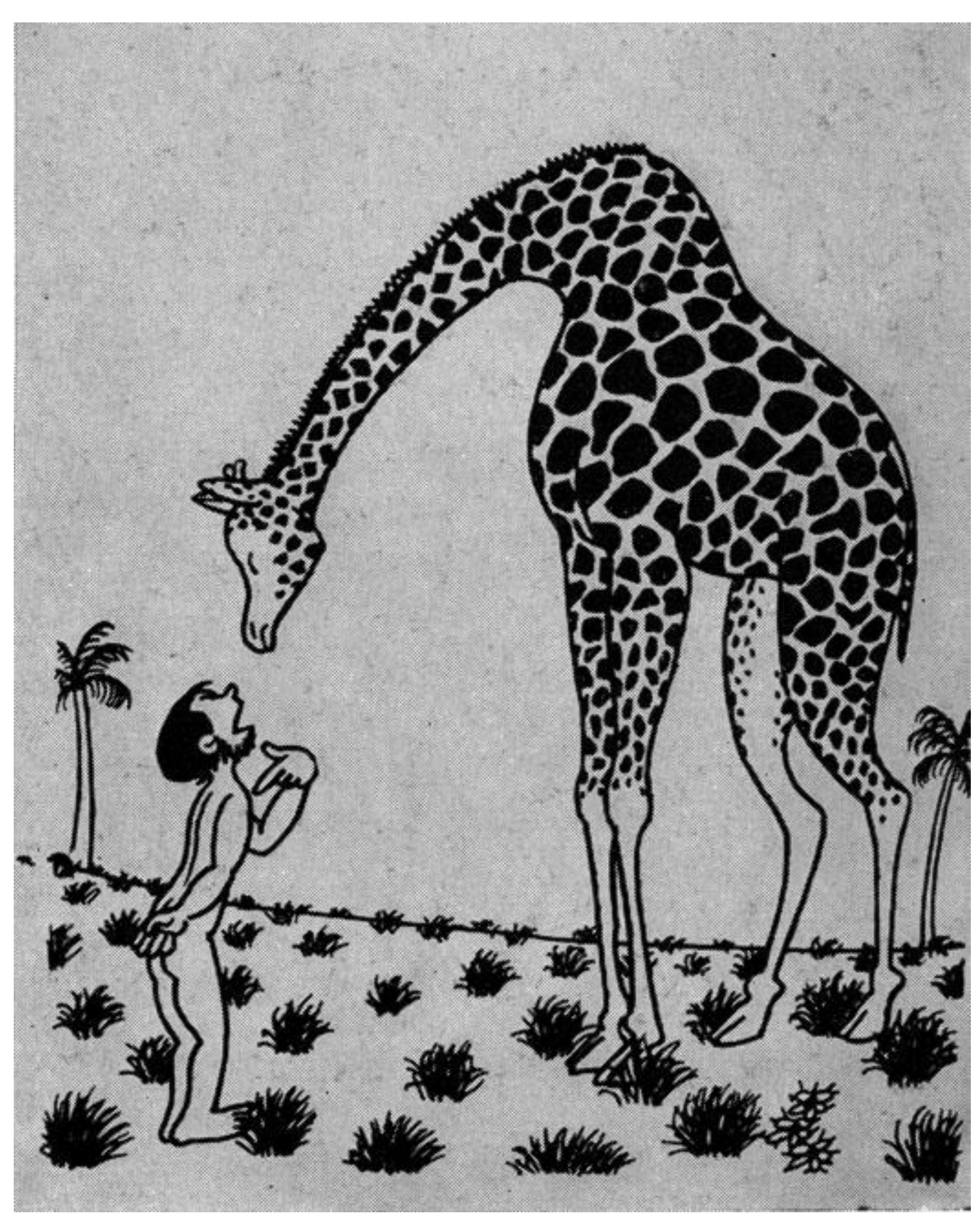


Жан Эффель. Стокгольмское воззвание. Рисунок для газеты «Аксьон». 1950 г.

илл. 50 а

Эффель не только мастер точных по адресу, весело-беспощадных политических карикатур. Он автор и целой серии юморесок, посвященных истории, народному быту и т. д. Его шедевром является замечательная газетная серия, сложившаяся в большие графические альбомы, посвященные

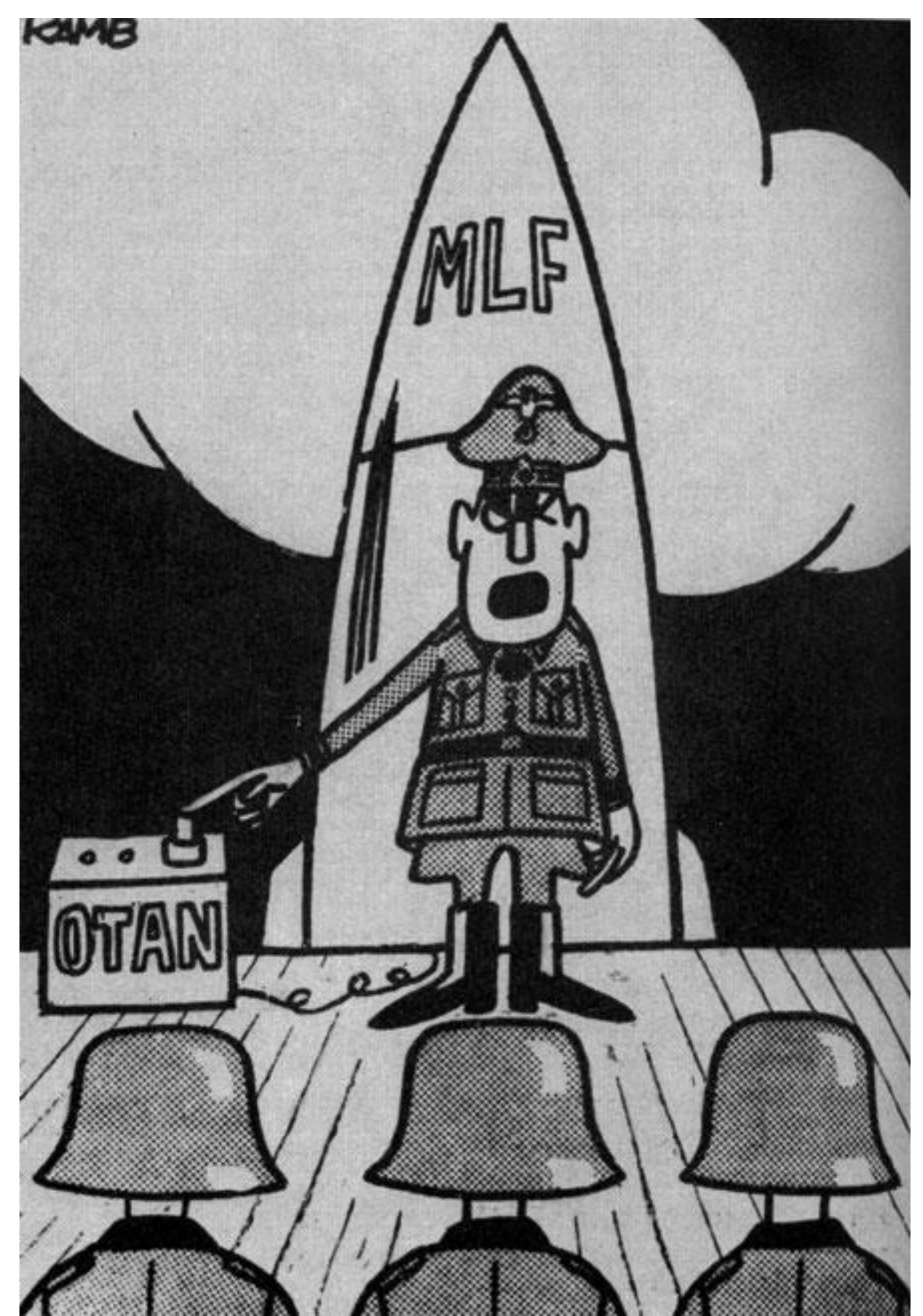
«Сотворению мира» (1950-е гг.). Эта веселая, полная истинно галльского остроумия и народного оптимизма сюита достойно продолжает замечательные антиклерикальные просветительские традиции французской культуры.



Жан Эффель. Рисунок для книги «Адам познает мир». 1958 г.

илл. 49 б

Если рисункам Эффеля свойственны живая подвижность сочной выразительной линии, своеобразное сочетание гибкого обобщенного контура с интересом к забавно-характерным деталям, то манера Камба носит иной характер. Ему свойственны четкие контрасты черных и белых поверхностей, сочетание лаконичной скупости плоскостно трактованной формы с острой гротескностью образа, столь характерной для его творчества — холодно-насмешливого, саркастического, с беспощадной зоркостью выявляющего злобную глупость, подлое лицемерие, тупое самодовольство представителей мировой реакции.



Камб. «Позиция по уставу: стойка смирно, палец на кнопке!». Карикатура для газеты «Юманите». 1964 г.

илл. 50 б

В живописи и станковой графике успехи боевого, связанного с борьбой и жизнью народа искусства, идущего по пути создания нового реализма— реализма социалистического, получили менее яркое выражение, чем в органически,

непосредственно связанной с политикой, с требованиями прямой и ясной доступности журнально-газетной графике.

Однако и здесь можно обратить внимание на творчество ряда художников, ставящих перед собой задачу создания искусства, близкого народным массам, проникнутого социалистическими идеями. Таково, например, творчество Бориса Таслицкого (р. 1911) и Андре Фужерона (р. 1912). Интерес Таслицкого к актуальным социальным проблемам, к жизни народа проявлялся и в ранний период его творчества («Стена коммунаров», «Расстрел безработных на Гаити» и др). По своей манере творчество Таслицкого в известной мере связано с традициями экспрессионизма: повышенная драматичность, склонность к подчеркнутой деформации натуры, резкие диссонансы цвета ради заострения «характерности» образа и усиления ощущения общей нервной напряженности настроения и т. д. Стремление же преодолеть известный субъективизм и нервозность своего художественного мировосприятия и овладеть объективной реалистической передачей жизни иногда приводит Таслицкого, особенно в его многочисленных портретных рисунках, к некоторой протокольной пассивности изображения.



Борис Таслицкий. Сельскохозяйственные рабочие. Алжир. Рисунок. 1952 г.

илл. 49 а

Однако такие его работы, как серия графических портретов узников Бухенвальда, созданная заключенным в лагерь Таслицким тайком от охраны, поражают своим искренним драматизмом и глубокой экспрессией. К наиболее значительным работам Таслицкого следует отнести наряду с некоторыми графическими произведениями

(«Сельскохозяйственные рабочие. Алжир», 1952) и серию его картин, посвященных Алжиру (1954—1955, 1959—1960). Среди этих произведений, выразительно показывающих трудную жизнь алжирского народа, его борьбу против колониализма, выделяются «Алжирская семья» и носящая характер широкого символического обобщения композиция «Добрый самаритянин» (1960)—произведение, утверждающее братство простых людей Франции и Алжира. Большое общественное значение имеют произведения Таслицкого, посвященные истории Сопротивления, например не свободная, правда, от некоторой мелодраматичности

«Смерть Даниель Казакова в концлагере» (1950; Музей Монтрей), серия графических потретов деятелей Компартии Франции (1956) и другие.

Творческий путь Фужерона, художника, вышедшего из рабочей среды, участника Сопротивления, шел от ранних работ, связанных с традициями кубизма, к поискам новых реалистических путей. Хотя утеря традиции реалистического умения, характерная для многих французских художников, пришедших в искусство после первой мировой войны, затрудняла Фужерону переход на позиции реализма, в его часто неровном творчестве есть и ряд художественно правдивых и интересных произведений.

Среди его больших композиций выделяются «Слава Андре Улье» (1949; ГМИИ), посвященная памяти убитого французской полицией борца за мир, и серия картин на алжирские темы. Пожалуй, наиболее выразительна и свободна от известной отвлеченной рациональности его картина «Дети Алжира» (1958). Особое место в его несколько строгом и рационалистическом искусстве занимают несколько таких подкупающих своей жизнерадостной свежестью работ, как его «Мать и дитя» (1958)



Андре Фужерон. Мать и дитя. Из цикла «Семья». 1958 г.

илл. 48 а

Очень интересна серия рисунков и картин, подчас носящих жанровый характер и с суровым лиризмом передающих облик рабочих пригородов, простую и печальную красоту «Страны шахт» (1950).

К искусству «нового реализма» близки в своем творчестве и такие художники, как Ж. Милло, автор картин, посвященных жизни трудового народа Франции («Козье стадо», 1950), М. Миэль («Крестьяне», 1952, и другие.



Мирей Миэль. Крестьяне. 1952 г.

илл. 48 б

Однако это течение в искусстве Франции не заняло ведущего положения. Крупнейшие мастера, ставшие на прогрессивные общественные позиции, как мы уже упоминали, пытались и в эти годы решать поставленные перед ними жизнью художественные проблемы в рамках старой формалистической художественной системы. Наиболее драматически противоречивый характер поиски воплощения основных проблем времени в формах авангардистского искусства носили в творчестве крупнейшего художника Франции 20 в. Пикассо, уже с конца 30-х гг. стремящегося

связать свое искусство с делом социального прогресса человечества, с борьбой за мир.

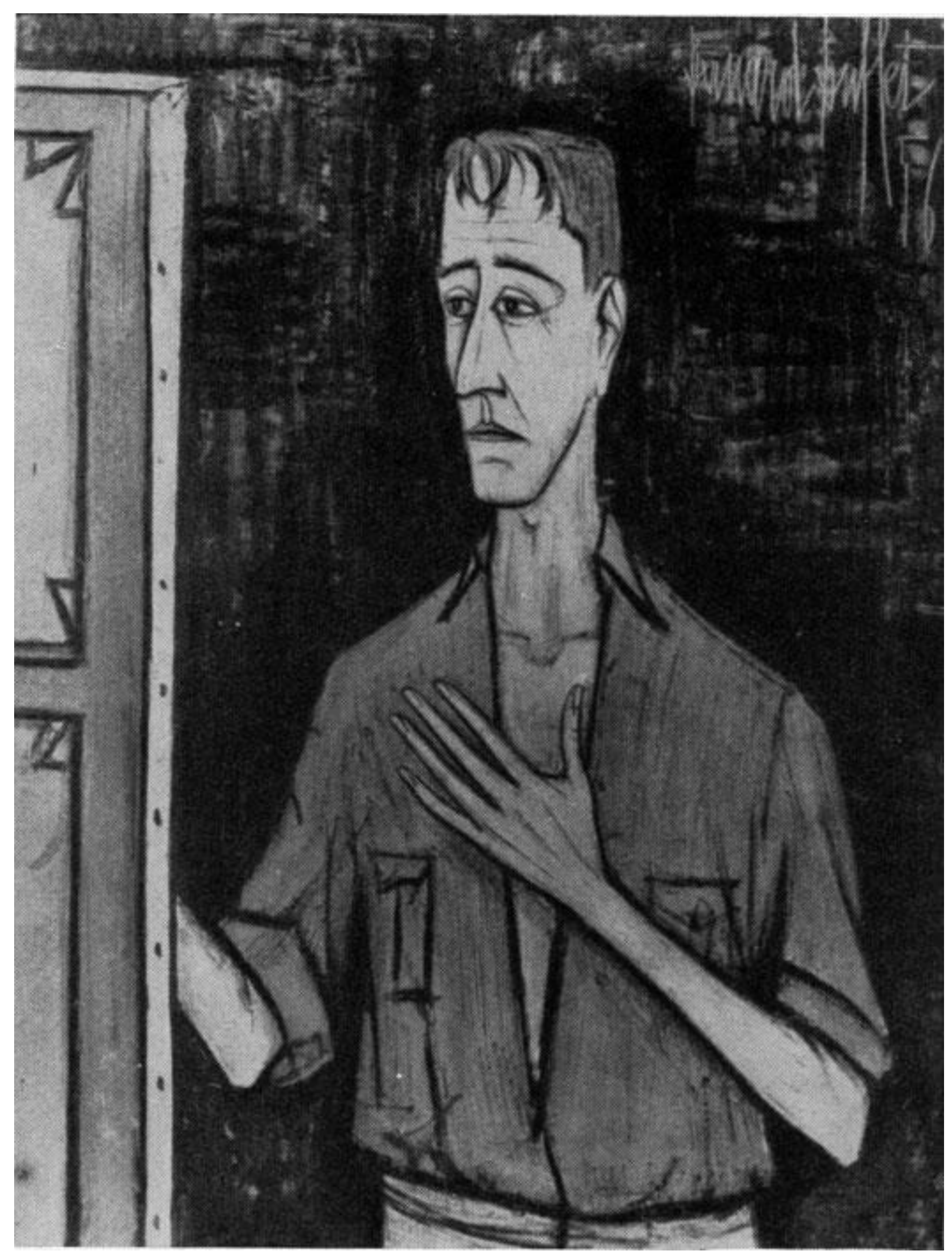
Стремление выразить «дух времени» в формах, связанных с принципами изобразительности, характерно для творчества Марселя Громера (р. 1892). Громер и в довоенные годы не порывал полностью с изобразительностью, создав своеобразный стиль исполнения, сочетавший использование традиций скандинавского экспрессионизма с учетом опыта кубистов и отчасти конструктивизма Леже: «Война» (1925; Музей изящных искусств города Парижа), цикл панно для фармацевтической школы (1936) и др. В послевоенные годы его искусство приобретает более строгий характер, не лишенный, однако, черт известной статики и схематизма («Бруклинский мост», 1950; Музей изящных искусств города Парижа). Интерес к монументальным формам и к связи с архитектурой является достоинством несколько холодного и жесткого искусства Громера.

Однако далеко не всегда сохранение изобразительности, связи с натурой носит в живописи послевоенной Франции идейно и художественно прогрессивный характер. Мы уже упоминали во введении, что антиреалистическое, реакционное искусство в эпоху капитализма выступает не только в формах абстрактного искусства и воинствующего иррационализма сюрреалистических направлений, но иногда принимает характер натуралистической фальсификации жизни, салонного псевдоискусства.

Своеобразным вариантом лжереалистического искусства является также сложившийся именно в послевоенные годы «мизерабилизм».(*От французского miserable — отверженный, жалкий.*). Истеризованный цинизм, злобное любование уродством жизни, культ отталкивающего — характерные черты этого направления, воплощающего в эстетической форме внутреннюю опустошенность, моральный и духовный распад умирающего класса.

Наиболее видный представитель этого течения Бернар Бюффе (р. 1928) точно формулировал цели своего искусства,

заявив, что он ставят своей задачей «показать все уродство жизни». Иногда сравнивают творчество Бюффе с литературно-художественной деятельностью так называемого поколения «рассерженных молодых людей». Однако пусть и стихийно-анархический, социально беспомощный «бунт рассерженных» часто пронизан чувством искренней горечи, гневной растерянности перед уродливыми и непонятными противоречиями жизни. Бюффе же принимает эти уродства, утверждает их, извлекая при этом для себя своеобразное «эстетическое» удовольствие. Его композиции не лишены острой экспрессии и сумрачной выразительности: отрубленная голова быка с воткнутым кинжалом, скелетообразные образы людей, колючие осенние деревья. Холодный и вместе с тем нервно-напряженный колорит создает атмосферу одиночества, отчужденной застылости, подчас злобной жесткости. Особенно характерен в этом отношении его автопортрет (1956).



Бернар Бюффе. Автопортрет. 1956 г.

илл. 47 а

Творчество Бюффе в целом, за исключением немногих пейзажей и нескольких женских портретов самых последних лет, носит воинствующе-антигуманистический характер,

являясь непосредственным художественным выражением идеологии духовного мира реакционных сил сегодняшней Франции.

Другим направлением в рамках реакционного искусства послевоенной Франции является абстракционизм, вполне сложившийся уже к 20-м гг. и получивший особо широкое распространение именно со второй половины 40-х гг. Хотя количественно абстракционизм в 40—50-е гг. занял господствующее положение, его идейное влияние, его подлинный удельный вес в художественной жизни страны, особенно в последние годы, не столь решающи, как это могло бы показаться на первый взгляд.

Все более и более его роль сводится к выполнению декоративно-украшательской функции в современном интерьере. В смысле же проблемном и с точки зрения привлечения общественного внимания к своим творческим исканиям ведущая роль в художественной жизни послевоенной Франции оставалась за творчеством представителей «первого поколения» авангардистов — Матисса, Леже и в особенности Пикассо.

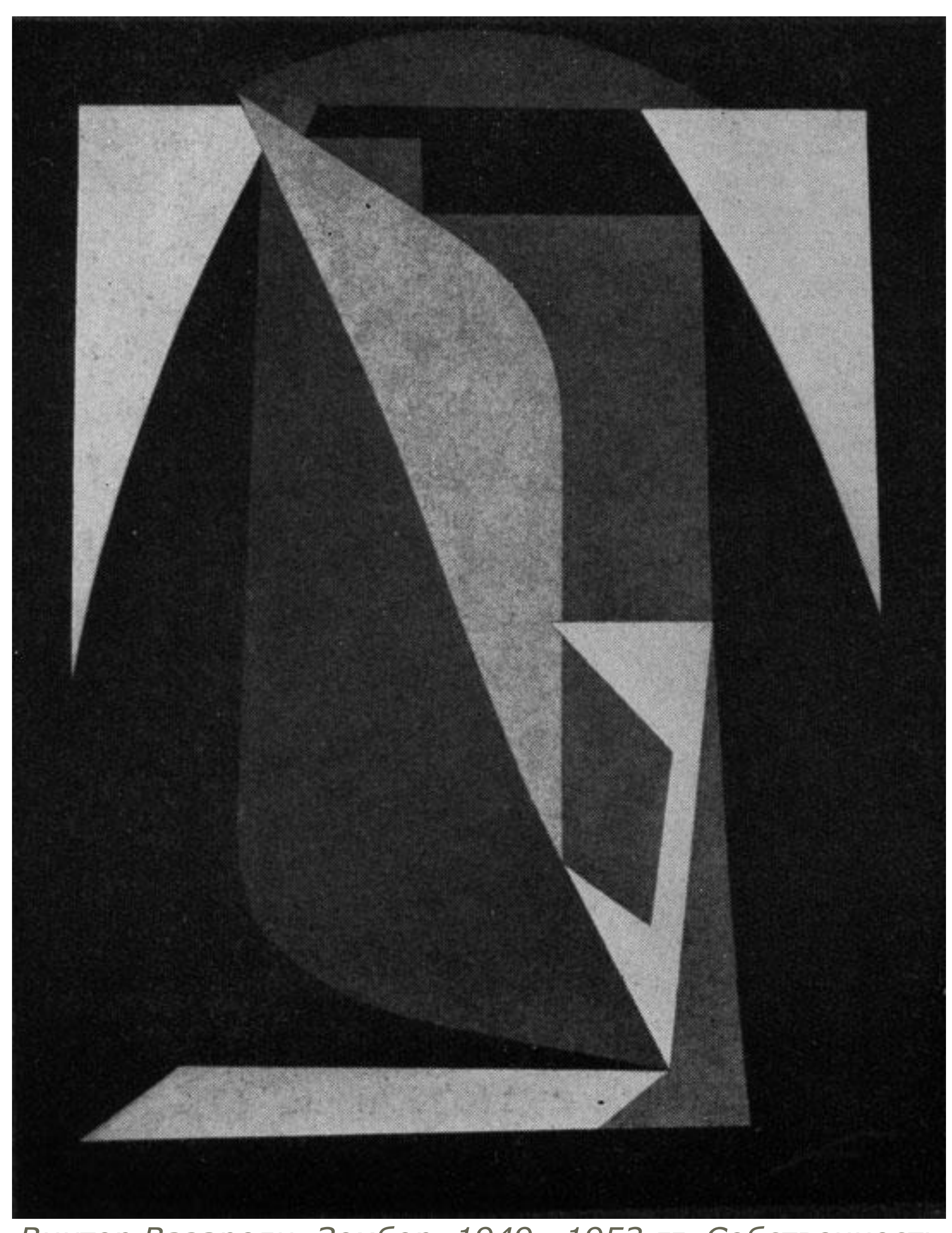


Ганс Хартунг. «Т. 1955—16». 1955 г.

илл. 47 б

Наиболее характерны для абстракционизма две тенденции. С одной стороны — тенденция к выражению через напряженные и беспокойные цветовые аккорды, через

беспорядочную рваность ритмов и фактуры «внутреннего мира художника», «трагических диссонансов времени». Такие произведения, отличающиеся способностью вызывать сумбурно-неопределенные, по существу, чисто физиологические ощущения беспокойства, характерны, например, для П. Сулажа («Живопись», 1955), Г. Хартунга («Т. 1955—16», 1955) и Р. Биссьера. Любопытно название одной из картин Биссьера—«Путешествие на край ночи» (1955). Здесь использовано заглавие известной книги Л. Селина, выступившего еще в 30-е гг. со своим отличающимся безрадостным злобным нигилизмом произведением.



Виктор Вазарели. Зомбор. 1949—1953 гг. Собственность художника.

илл. 46 б

В качестве примеров «декоративно-украшательского» варианта абстракционизма можно сослаться на работы чеха по

происхождению Ф. Купки («Два синих», 1956) или Виктора Вазарели («Зомбор», 1949—4953; собственность художника). Хотя произведения абстракционистов и порожденных ими «школ» (ташистов—от французского tache — пятно, нонформистов, то есть бесформенных, и т. д.) заполняют залы музеев современного искусства, чуждость этого искусства большим подлинно эстетическим проблемам эпохи все более и более становится ясной для широких кругов прогрессивно мыслящей интеллигенции.

Абстракционизм вступил в полосу кризиса. Отсюда лихорадочные попытки ради сохранения внимания и интереса публики к усугублению неврастенической экспрессивности манеры или к эпатированию зрителя самыми дикими выходками, В этом отношении поучительны и попытки «заменить» абстракционизм, возродив некоторые приемы дадаистов (замена живописи и скульптуры обломками реальных бытовых предметов). Эти попытки подхвачены в последние годы представителями так называемого «поп-арта» в США и перенесены также на французскую почву.

Более серьезное значение имеет все ширящееся стремление вернуться к изобразительности и к сюжетной содержательности в изобразительном искусстве. Поиски, ведущиеся в этом направлении, часто противоречивы, иногда просто ложны, но они связаны с той атмосферой трудных исканий путей создания подлинно современного искусства, близкого к большим проблемам жизни общества, жизни народа, которые столь характерны для современной прогрессивной французской интеллигенции.

Скульптура

В. Стародубова

Двадцатый век отмечен в истории французской скульптуры появлением трех выдающихся мастеров —Майоля, Бурделя и Деспио. Три имени — три яркие и самобытные творческие индивидуальности. Однако при всем различии этих художников объединяет нечто общее, проистекающее уже не столько из характера личной одаренности, темперамента, сколько из общих предпосылок и тенденций эпохи. Связанное во многом с Роденом, творчество этих мастеров свидетельствовало об определенной реакции на роденовское понимание формы, на его представление о границах и возможностях ваяния как особого вида изобразительного искусства.

Стремясь к передаче динамики жизни, пытаясь выразить в скульптуре сложение характера, развитие образа во времени, Роден подчас, преимущественно в поздний период, переступал границы возможностей пластики. В поздних работах Родена мы замечаем порой нарушение структурных особенностей формы, отсутствие точной грани, отделяющей пластический объем от окружающей среды, пренебрежение требованиями архитектоники, обращение к средствам художественной выразительности, свойственным другим видам искусства.

Это нарушение «границ дозволенного» явилось вообще характерной болезнью европейского искусства на рубеже 19—20 вв. Реакция была в данном случае закономерной, это нашло отражение в живописи, литературе, музыке и т. п. Не случайно на смену импрессионистам приходит Сезанн; Дебюсси, стремящегося к неограниченной свободе выражения, сменяет Равель с его конструктивной ясностью и внутренней дисциплиной. Эти тенденции находят отражение и в области скульптуры—в творчестве трех крупнейших мастеров 20 в.— Майоля, Бурделя и Деспио, которых при всем их индивидуальном различии объединяет стремление вернуть скульптуру в русло строгих законов пластики.

Одним из наиболее значительных мастеров 20 в. был Аристид Майоль (1861—1944).

«Я ищу прекрасного.. . Природа — добра, здорова и сильна. Нужно жить с ней и прислушиваться к ее языку»—эти слова, сказанные Майолем, как нельзя лучше характеризуют его искусство, отличающееся удивительной цельностью, ясностью и каким-то почти языческим ощущением полноты и радости бытия.

Аристид Майоль родился в небольшом местечке Баньюль-сюр-Мер недалеко от испанской границы, в старинной французской провинции Руссильон. Его отец был крестьянином-виноделом (Майоль —на местном наречии значит виноградная лоза). Небольшие домики под розовыми черепичными крышами, серебристые оливы, виноградники— «Море, солнце, вино — здесь невозможно создавать бесчувственное искусство»,— говорил Майоль. И действительно, произведения Майоля словно сохраняют отблеск этой лучезарной природы, они словно вырастают из нее омытые ветром, напоенные солнцем, так же естественно и просто, как горы, холмы и деревья.

Вначале Майоль увлекается живописью. С 1882 по 1886 г. он посещает Школу изящных искусств в Париже» по мастерской Кабанеля. Затем сближается с Гогеном. Сохранилось небольшое количество живописных работ Майоля, выполненных под влиянием Гогена, а также эскизы для гобеленов. Серьезно заниматься скульптурой Майоль начал примерно в сорокалетнем возрасте.

Свои первые вещи он иногда режет прямо в дереве без предварительной проработки в глине. Эти ранние работы несколько схематичны, позы неестественны, движения скованны. Слишком навязчиво ощущается форма самого дерева, из которого вырезана фигура («Женская фигура», «Статуэтка», обе —1900 г.). Однако вскоре мастер преодолевает схематизм, и уже начиная с 1901 г. его произведения несут на себе печать подлинной художественной завершенности и определенного, «майолевского» стиля. Именно в это время были созданы многие лучшие работы — «Средиземное море» (1901—1905;

сад Тюильри), «Ночь» (1902—1906; музей Винтертур), «Помона» (1907; Прага, Национальная галлерея) и др.



Аристид Майоль. Помона. Фрагмент.

илл. 52



Аристид Майоль. Помона. Бронза. 1907 г. Прага, Национальная, галлерея.

илл. 53

Творческий путь Майоля протекает ровно и плавно. Уже в начале 900-х гг. определилась основная тематика— различные вариации обнаженной женской фигуры; наметились излюбленные позы— всегда простые, естественные и спокойные. Вырабатывается определенный характер лепки, соответствующий крупным, монолитным формам. Из всех материалов скульптор предпочитает камень, поскольку он больше всего отвечает его стремлению к монументальности. У Майоля есть свой излюбленный тип модели — это сильные, крепкие женщины с несколько тяжеловесными пропорциями, с массивными формами. Их жесты порой угловаты, позы несколько неуклюжи, но им присуща своя, особая грация.

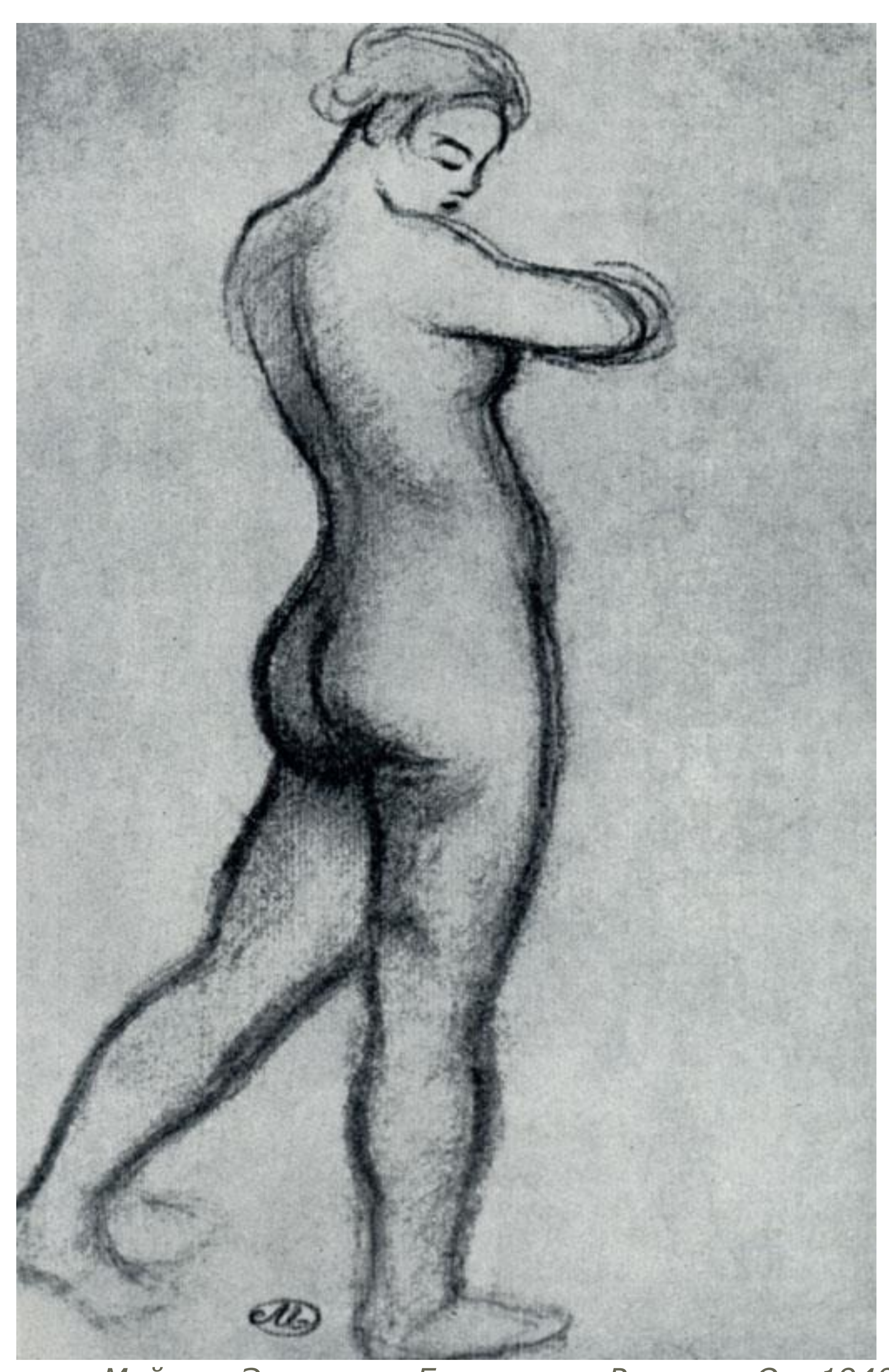
Представления Майоля о прекрасном неразрывно связаны с понятиями здоровья и силы. В противовес манерно-слащавому идеалу Салона он заставил современников увидеть красоту здорового тела, научил видеть прекрасное в естественном, и не случайно в обиход людей 20 в. вошло выражение «майолевская женщина»— мастер расширил для нас рамки прекрасного. Даже в небольших статуэтках — «Причесывающаяся девушка» (1900), «Присевшая на корточки» (1901), «Сидящая женщина с поднятой левой рукой» (1902) (все в ГМИИ)— поражает особая весомость, монументальность пластических масс. Первый вариант «Средиземного моря» (1900) высотой всего 16 см производит впечатление большой вещи именно в силу монолитности форм, плотности объемов. В 1901 г. Майоль увеличивает эскиз до натуры, а затем переводит его в камень. Статуя изображает женщину, сидящую в спокойной позе; каждое движение отличается строгой продуманностью и завершенностью. Соотношение несомых и несущих частей гармонически согласовано, как в античном храме: на согнутой в колене ноге покоится рука, поддерживающая склоненную голову; движение торса уравновешено другой рукой, упирающейся в землю. Все формы кажутся весомыми, наполненными, что и сообщает им характер подлинной пластичности. «То, чего я ищу,— это объемы в воздухе». Работам Майоля присуще одно

свойство, которое можно было бы назвать «светозарностью». Свет и воздух спокойно струятся вокруг его статуй, образуя особое пространство, подчиненное пластическому объему.



Аристид Майоль. Река. Свинец. 1939—1943 гг. Нью-Йорк, Музей современного искусства.

илл. 55



Аристид Майоль. Этюд для «Гармонии». Рисунок. Ок. 1940 г. Нью-Йорк, собрание Ревалд.

илл. 56

Большую роль в этом отношении играет четкий силуэт. Неясный, колеблющийся у Родена, он не препятствовал проникновению скульптурного организма в пространство, растворению в нем. У Майоля силуэт подчеркивает, выделяет обособленный, пластический объем в пространстве. Здесь Майоль подлинный «классик». Эта «классичность» чувствуется и в подходе Майоля к работе с натуры: (например, этюд для «Гармонии», ок. 1940; Нью-Йорк, собрание Дж. Ревалд). Он говорил: «В принципе я не работаю с натуры. У меня заранее имеется идея моей статуи». Не следует воспринимать это заявление буквально. Майоль делает на улицах сотни зарисовок, работает с натурой, но, действительно, он никогда не довольствуется тем, что может дать ему одна конкретная модель,— торс он может лепить с одной натурщицы, ноги с другой и т. д.

Так, одна из лучших статуй Майоля — знаменитая «Иль-де-Франс» (Париж, Музей современного искусства) — возникла вначале, в 1910 г., как торс, и лишь в 1920—1925 гг. появилась легкая и стремительная «Иль-де-Франс» с прекрасным одухотворенным лицом, с упругими движениями.

В отличие от большинства женских образов Майоля, которые кажутся погруженными в безмятежное созерцание, которые словно грезят наяву, облик Иль-де-

Франс выражает духовную энергию и высокое нравственное благородство. Мужественная красота в сочетании с женственностью составляет своеобразие этого образа. Формально не будучи монументом, «Иль-де-Франс» воспринимается как подлинный памятник французской нации. В этой работе, как и во многих других, проявился талант Майоля-монументалиста, который, к сожалению, почти не был использован французским государством. Среди монументальных работ, которые Майолю удалось осуществить, можно назвать несколько памятников, посвященных жертвам войны, памятник Клоду Дебюсси (1935; Сен-Жермен-ан-Иэ),

Сезанну (1912—1925; Париж, сад Тюильри), Огюсту Бланки (1906; Пюже-Тенье).

В монументальных произведениях в гораздо большей степени, нежели в станковых вещах, сказалась «классичность» творческих установок Майоля.

Все три монумента, посвященные памяти выдающихся людей Франции, представляют собой различные вариации женской фигуры. Таким образом, памятник не является изображением того или иного конкретного человека, а становится олицетворением основной творческой идеи.

Особенности творческого метода Майоля, основанного на обобщении, на стремлении к созданию синтетического образа, определили тематику его произведений, круг его интересов. Вот почему портрет, в основе которого лежит раскрытие индивидуальных особенностей модели, занимает в его наследии такое небольшое место. Среди наиболее удачных следует назвать портрет художника Террю (1905; Перпиньян) и портрет старого Ренуара (1907; Нью-Йорк, Метрополитен-музей). Мудрый и печальный — таким увидел Майоль Ренуара. По глубине проникновения, по удивительной правдивости этот портрет является одним из лучших образцов портретного искусства не только в творчестве Майоля, но и в искусстве 20 в.



Аристид Майоль. Памятник Сезанну. Камень. 1912—1925 гг. Париж, сад Тюильри.

илл. 54

Искусство Майоля связано с лучшими гуманистическими устремлениями в культуре 20 в. До конца своих дней он остается верен традициям реалистического искусства («Река», 1939—1943; Нью-Йорк, Музей современного искусства). В этой верности своим идеалам чувствуется упорное желание мастера отстоять право человека на красоту и радость, и если его современники лихорадочно бросаются от одних формальных крайностей к другим, то Майоля ни кубизм, ни абстракционизм

никогда не привлекали. В условиях кризиса и упадка буржуазной культуры он сумел сохранить веру в человека, он умел утверждать прекрасное там, где другие лишь разрушали или предавались отчаянию. Современность этого мастера определяется его представлениями о прекрасном, которые стали характерными для целой эпохи.

На позициях реализма стоит и другой выдающийся скульптор этого времени — Антуан Бурдель (1861—1929). Однако его искусство, исполненное напряженного драматизма, бурной экспрессии, подчас противоречивое и эклектичное, в какой-то степени может служить прямой антитезой ясному и цельному творчеству Майоля. Если у Майоля поиски пластичности были неразрывно связаны с распределением объемов в статичной композиции, то Бурделя интересует форма в движении, динамика монументально понятой пластической массы.

Для многих представителей прогрессивного французского искусства начала 20 в. характерно стремление к героически-возвышенным образам, к ярким и самобытным характерам. В литературе эти тенденции нашли воплощение в творчестве раннего Ромена Роллана, в скульптуре наиболее ярким их выразителем становится Бурде ль.

Бурдель происходил из семьи, где профессия резчиков по дереву и каменотесов была наследственной. Эта непосредственная связь с народной художественной традицией оказала большое воздействие на формирование Бурделя. «Я леплю на простонародном наречии»,— любил говорить мастер. Художественное образование Бурдель получает в Тулузской, а затем в Парижской школе изящных искусств. Но сам мастер не раз говорил: «Лувр, Нотр-Дам, Пюже, Бари — вот мои истинные учителя». С 1884 г. произведения Бурделя начинают появляться на выставках. Это по преимуществу портреты, небольшие композиции, и, хотя скульптор мечтал о монументальных работах, он наотрез отказался от официального заказа на памятник реакционеру генералу Галифе.

С 1889 г. Бурдель начинает работать с Роденом. Содержательность и философская глубина роденовских образов оставили глубокий след в творчестве Бурделя, однако многое ему было чуждым: «Все мои обобщения восстают против законов, управляющих его искусством».

Первым крупным монументом, который выполнил Бурдель, был памятник «Павшим 1870—1871 гг.» (1893—1902; Монтобан). При выразительности отдельных деталей неприятное впечатление производит некоторая хаотичность и неорганизованность композиционного построения.

Несравнимо более удачен знаменитый «Стреляющий Геракл» (1909; Париж, Музей современного искусства; вариант в Праге). В противовес рефлексирующей углубленности и сосредоточенности роденовских образов Бурделъ выдвигает здесь концепцию активной человеческой личности. «Геракл» Бурделя олицетворяет собой триумф первобытной, стихийной силы, заложенной в человеке, утверждает торжество необузданной, не знающей оков, яростной энергии. Словно мастер стремится вернуть человечеству сознание первозданной силы и мощи, утраченное им. Характеризуя одну из своих ранних работ («Адам», 1888; Париж, музей Бурделя), скульптор говорил: «Я хочу воссоздать его таким, каким он внезапно появился перед удивленным миром, во всей своей первозданной силе и наивности». Эти же слова можно сказать применительно к «Гераклу». Композиция «Геракла» при всей ее динамичности очень компактна. Нижняя часть фигуры выполняет как бы роль мощной напряженной пружины; левая нога, согнутая в колене, создаст ощущение мощной потенциальной энергии; чеканная линия силуэта и стремительная целеустремленность превращают верхнюю часть торса в гигантскую стрелу, готовую сорваться с тетивы огромного лука.



Антуан Бурдель. Стреляющий Геракл. Бронза. 1909 г. Прага, Национальная галлерея.

илл. 57

Это впечатление подчеркивается движением рук, вытянутых в одну линию, абрисом хищного профиля, формой скул, образующих острый треугольник. Передача движения строится здесь на ином принципе, чем у Рюда или Родена, где ощущение динамики создавалось совмещением в одной фигуре разновременных моментов движения. Здесь же запечатлен момент наивысшей концентрации энергии перед ее разрядкой. В противовес роденовской трактовке формы, основанной на тонких переходах поверхностей, отражающих свет, Бурдель исходит из резких контрастов крупных форм, данных в движении. Это придает работам Бурделя характер особой, динамической монументальности. Меняется и сама манера обработки поверхности; в отличие от Родена, в произведениях которого мы словно ощущаем код человеческой руки, движение пальцев, формирующих поверхность, в работах Бурделя есть подчеркнутая резкость, шероховатость, видны следы энергичной работы стекой.

Образ Геракла завершает первый значительный период в творчестве Бурделя, для которого характерны преклонение перед первозданной, стихийной силой человеческих страстей, героический пафос, динамизм и экспрессия, подчиненные строгому конструктивному началу.

Следующий период характеризуется поисками высокого этического идеала, Лучшие работы 10-х гг. поражают своей нравственной силой, высокой одухотворенностью. В связи с этим значительно меняется и вся система формальных пластических приемов. На смену повышенной экзальтации приходит спокойная, основанная на ясной архитектонической основе монументальность. С особенной силой эти черты раскрываются в таких работах, как «Голова Аполлона» (1900—1909; музей Бурделя), «Пенелопа» (1905—1912; музей Бурделя), «Сафо» (1925; музей Бурделя), памятник Мицкевичу в Париже (1909—1929), и в особенности в аллегорических фигурах для памятника генералу Альвеару в Буэнос-Айресе (1914—1923).



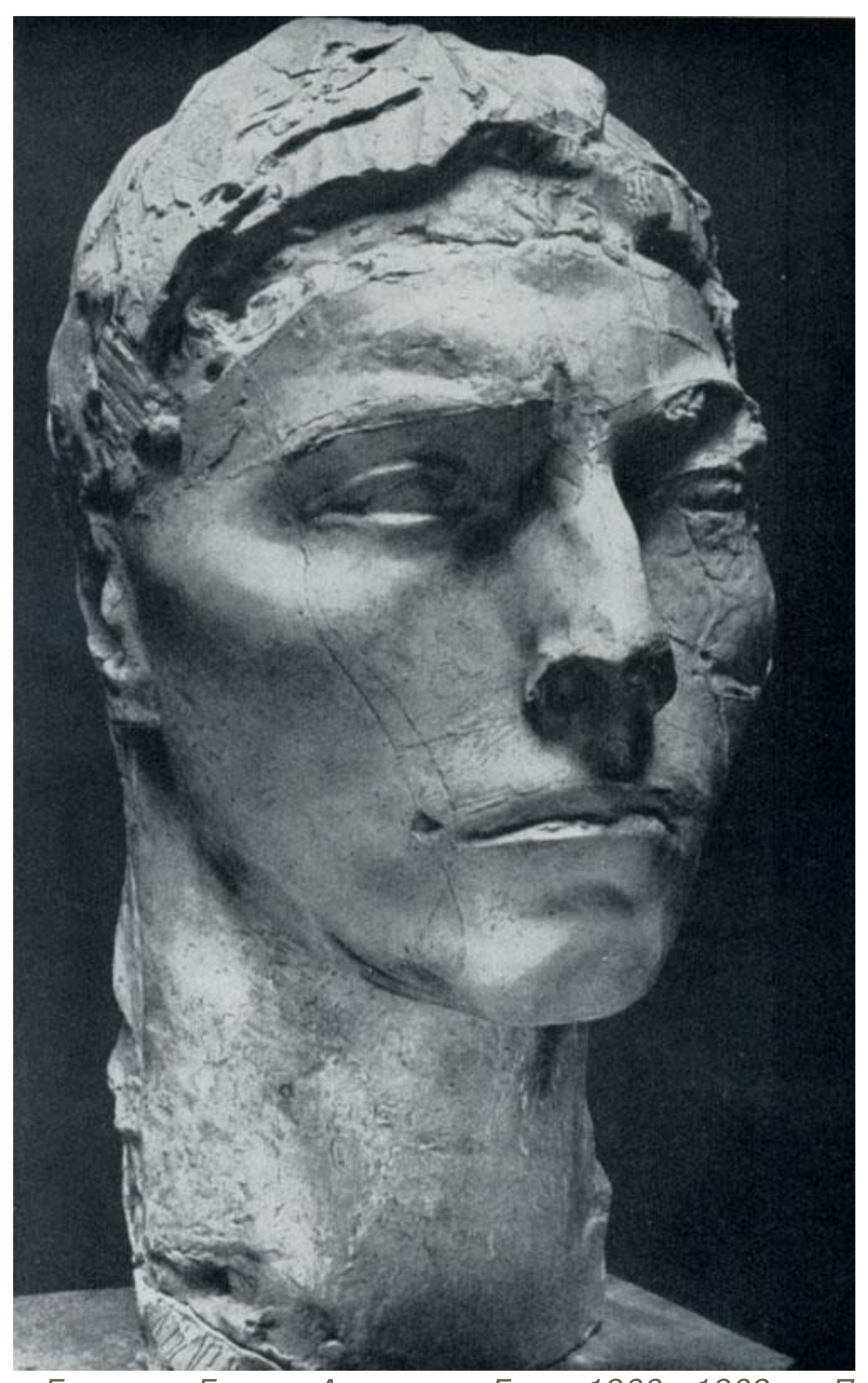
Антуан Бурдель. Сафо. Гипс. 1925 г.Париж, музей Бурделя.

илл. 60



Антуан Бурдель. Памятник Адаму Мицкевичу в Париже. Гипсовая модель. Фрагмент. 1909—1929 гг. Париж, музей Бурделя.

илл. 59



Антуан Бурдель. Голова Аполлона. Гипс. 1900—1909 гг. Париж, музей Бурделя.

илл. 58

Памятник представляет собой грандиозное сооружение — общая высота его больше 22 м. На высоком цоколе возвышается фигура генерала Альвеара на коне. Чеканная линия силуэта, декоративно трактованные детали, эффектная поза — все это придает памятнику величественный и импозантный вид. Но наиболее интересной частью монумента являются четыре фигуры, размещенные по углам цоколя. Они олицетворяют собой «Силу», «Свободу», «Победу» и «Красноречие».



Антуан Бурдель. Победа. Фрагмент. Статуя для памятника

генералу Альвеару в Буэнос-Айресе. Бронза. 1914— 1923 гг. Париж, музей Бурделя.

илл. 61

Если до сих пор Бурдель в поисках идеала чаще всего обращался к наследию античности, то теперь его привлекает французская художественная школа. Стройные фигуры с удлиненными пропорциями вызывают в памяти образы Реймса, Страсбурга. В них есть та же легкость, то же изящество, та же устремленность вверх, которая в данном случае прекрасно подчеркивает вертикаль памятника. Форма отличается монументальностью, отдельные объемы строго уравновешены и подчинены логике общего построения. Духовное величие, высокая нравственная красота, отличающая эти образы, в сочетании с новаторским решением формальных проблем — все это говорит о подлинно творческом восприятии национальной традиции.

Одной из основных проблем, к решению которой стремится пластика 20 в., была проблема синтеза скульптуры и архитектуры. «Скульптура должна быть привита архитектуре, как делают прививку дереву»,— говорит Бурдель. Однако лишь очень немногие творения, созданные в эту кризисную для скульптуры эпоху, могут претендовать на успешное решение этой задачи, среди них по праву мы можем назвать театр на Елисейских полях Огюста Перре (1912). Бурделю принадлежит декоративное оформление здания: барельефы, фрески. Несмотря на некоторую стилизацию под античность, в целом это была безусловная удача. Рельефы крепко слиты со стеной, прекрасно закомпонованы, композиции объединены единым ритмическим строем. Движения фигур исполнены строгой красоты и значительности, линии обладают какой-то особой, гибкой певучестью, рисунок точен и динамичен. Известно, что многие композиции навеяны впечатлениями от танцев Айседоры Дункан, которая не раз позировала художнику. Это вселило жизнь в античные образы, согрело их живым человеческим чувством.

Иной характер носит другая работа Бурделя — декор театра оперы в Марселе (1924). Выполненные в явно архаизирующей манере, рельефы кажутся надуманными, манерными, от них веет холодом модерна.

К этому же времени относится целый ряд других монументальных работ: «Памятник шахтерам» (1919—1924; Монсо-ле-Мин), «Мадонна» (1922—1923; Нидер-брюк), «Франция» (1923—1925; Париж, Музей современного искусства).

Особое место в творчестве Бурделя занимает портрет. Он лепил Анатоля Франса и Родена, Бетховена и Рембрандта, Мицкевича и Энгра. Образы современников перемежаются с изображением людей, которых Бурдель не мог видеть. И тем не менее именно эти «воображенные» портреты удавались ему, как правило, лучше, чем лепленные непосредственно с натуры. В этом сказались особенности творческого метода скульптора. Приступая к выполнению того или иного произведения, Бурдель четко представлял себе идейную и пластическую концепцию будущей вещи. Очевидно, живая натура не «умещалась» порой в это заранее найденное решение.

Бурдель создал особый тип портрета — «героический портрет». Его привлекали люди сильных, монолитных характеров, люди больших, благородных страстей. Героическому характеру портретов соответствует и форма. В отличие от трепетной поверхности в портретах Родена, где тонкие нюансы обработки создавали ощущение рождающегося на глазах характера, ощущение движения человеческой мысли во времени, у Бурделя формы более монолитны, выразительность и жизненность образов достигаются за счет динамики крупных пластических масс. Это связано со стремлением к монументальности, которая достигается в лучших портретных работах мастера, таких, как «Бетховен», «Энгр» и другие.

Портрет Энгра (1908—1909; Париж, музей Бурделя) поражает силой характера, неукротимым темпераментом.

Энергичная посадка головы, крепкая шея, мощный разворот плеч, резко, почти грубо вылепленные детали лица — все это создает совершенно новый, непривычный, но в то же время очень убедительный образ Энгра.

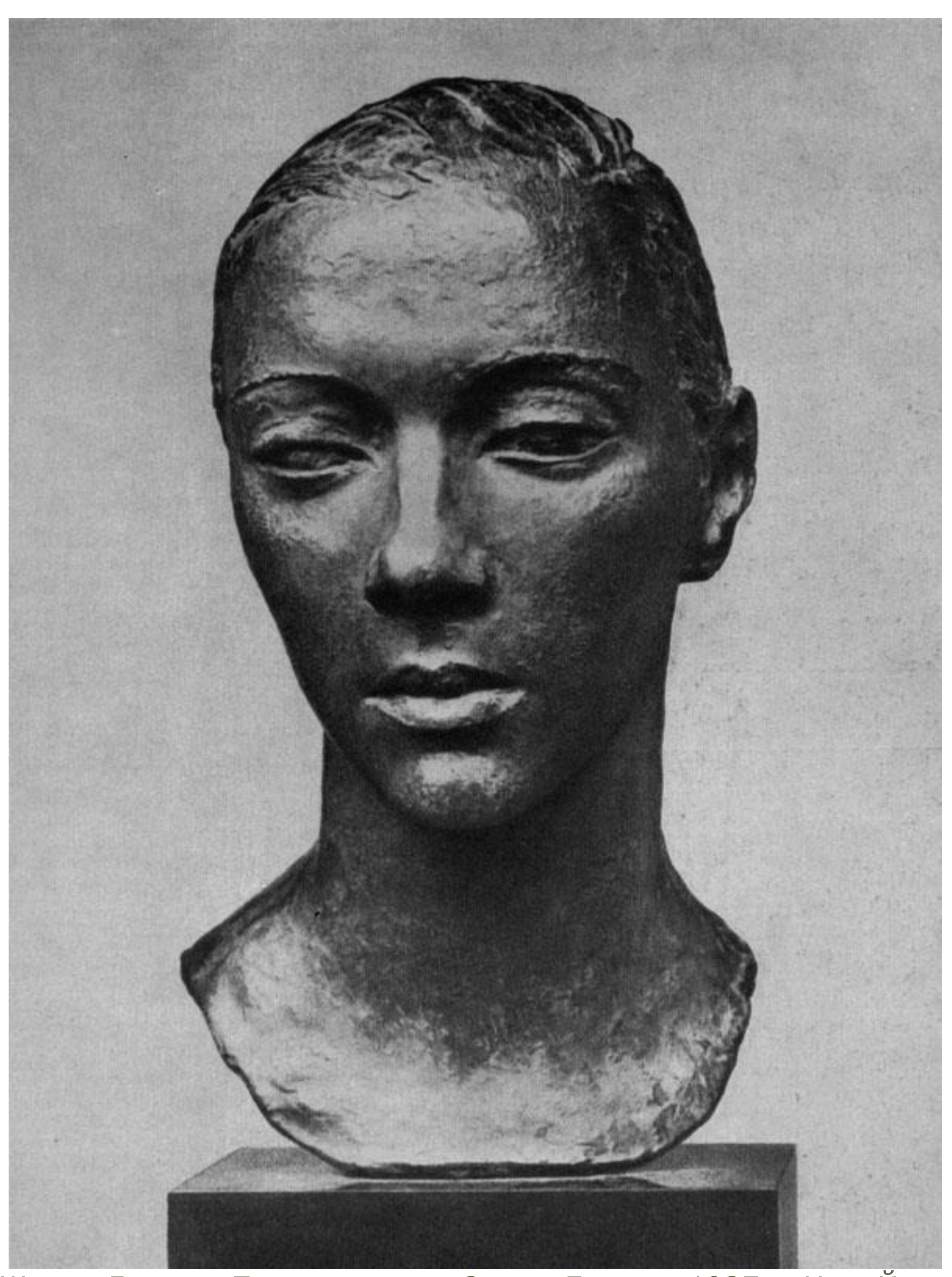
Стремление говорить языком самой пластики порождает огромное разнообразие пластических приемов. Идейная концепция образа определяет характер лепки: портрет Бетховена воспринимается как окаменевшая музыка. Совсем по-иному решен образ Рембрандта: глядя на изрытое морщинами и бороздами лицо старого художника, мы словно видим его живопись. Героический характер образов Бурделя, монументальная экспрессия и мощь пластических приемов, четкая конструктивность, стремление к высокому нравственному идеалу, интерес к национальной, народной традиции — вот те черты, которые особенно привлекают нас в творчестве этого большого художника.

Третьим наиболее значительным скульптором этого времени был Шарль Деспио (1874—1946). Если в работах Майоля нас поражала гармоническая цельность образов, плотность объемов, весомость пластических масс, если Бурдель открыл своими произведениями новую эпоху в области монументальной скульптуры, создав героические образы, полные бурной экспрессии и высокой нравственной силы, то, говоря о Деспио, первое, что мы должны отметить,— это обостренное «чувство индивидуального», присущее работам мастера. Именно это свойство — видеть неповторимость каждого лица, каждой формы — сделало Деспио одним из крупнейших портретистов 20 в., определило специфику его творческого лица в отличие от мастеров портрета предшествующих эпох. Даже когда он лепит фигуру, он остается портретистом, передавая индивидуальные особенности грудной клетки, бедра, голени и т. д. Все это наложило отпечаток и на особенности творческого метода художника, в основе которого лежит пристальное изучение натуры, бережное и сосредоточенное отношение к ней. Интерес к характеру, к внутреннему миру человека, с одной стороны, и стремление довести пластический объем до особой

уплотненности, цельности — с другой,— вот две основные черты, характеризующие творчество этого мастера.

Деспио родился в Монт де Марсан, в Ландах. (В этом городе в 1962 г. открыт музей Деспио.) Его отец и дед были штукатурами. Семнадцати лет Деспио приезжает в Париж и начинает посещать сначала Школу декоративных искусств, а затем Школу изящных искусств. С 1898 г. на выставках «Салона французских художников», в «Салоне национального общества искусства» появляются первые работы Деспио. На этих вещах можно проследить, как постепенно скульптор освобождается от влияния сухого академического стиля. Большую роль в этом отношении сыграли два мастера: Роден и рано умерший (в 1909 г.) Шнегг. «Я черпал в нем смелость смотреть на мир собственными глазами»,— говорил Деспио о Родене. Шнегг, с которым он сблизился в эти годы, научил его уважать цельность пластического объема, конструктивную основу вещи. Недаром Деспио скажет впоследствии: «Прежде чем украшать стену, надо ее построить». В таких работах, как «Девочка из провинции Ланд» (1904), «Полетта» (1907—1910; обе — Париж, Музей современного искусства), Деспио предстает перед нами как вполне сложившийся мастер со своей индивидуальной манерой, своим взглядом на задачи пластики. Работы Деспио никогда не поражают с первого взгляда, ибо мастер принципиально избегает всяких внешних эффектов, всего «поражающего». Его вещи воздействуют постепенно, и главная их сила—в удивительной правдивости. Художник любовно и внимательно исследует натуру, стремясь выявить характер каждой, даже самой малой формы, чтобы затем объединить все это в единый пластический организм. С глубоким вниманием прослеживает Деспио тонкие, порой неуловимые переходы форм в лице Полетты: ясный, открытый лоб, мягко очерченные скулы, глаза с полуопущенными веками — никаких контрастов, ничего внешне эффектного. Очень точно схвачена особая «девчачья» посадка головы, чуть подавшейся вперед. От всего лица словно исходит мягкий, спокойный свет, создающий ощущение чистоты и ясности, делающей индивидуальный портрет воплощением светлой безмятежности детства.

Среди других портретов привлекают внимание «Жако» (1917) и в особенности «Кра-Кра» (1917; оба — Гренобль, Музей) с двумя смешными косичками, с широко и доверчиво раскрытыми глазами. Этот образ как бы олицетворяет собой счастливую способность детства к вечному и непосредственному удивлению миром. Ужо в этих портретах Деспио предстает перед нами как мастер глубокого художественного обобщения, как тонкий и наблюдательный психолог, но все же областью, где эти качества раскрылись с наибольшей полнотой, был, безусловно, женский портрет.



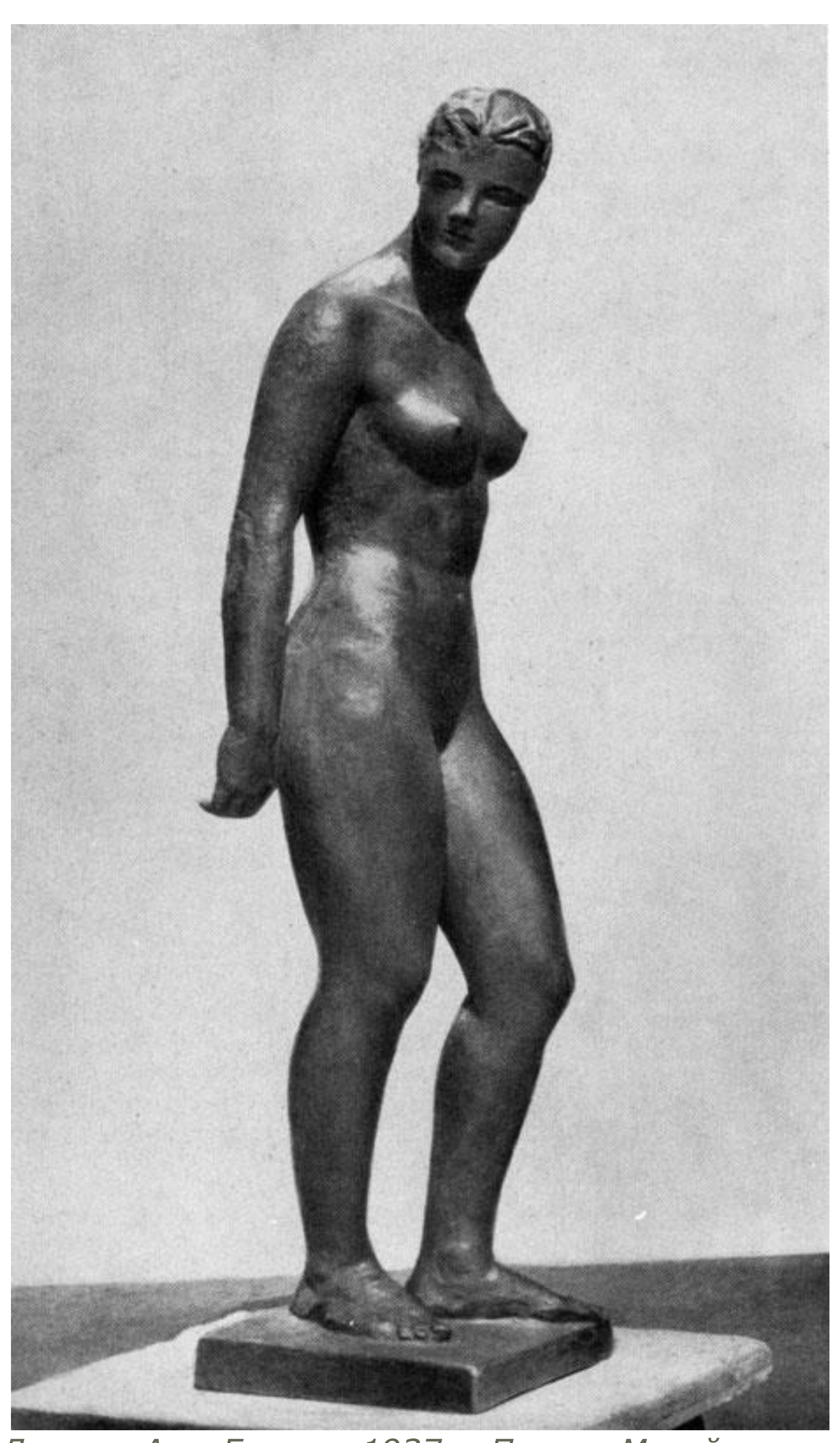
Шарль Деспио. Портрет мадам Стоун. Бронза. 1927 г. Нью-Йорк, частное собрание.

илл. 63

«Антуанетта» (1918), «Мадам Дерен» (1923—1926), «Мадам Стоун» (1927), «Честер Даль» (1934)—очень разные с точки зрения психологических характеристик и в то же время близкие друг Другу общностью эмоциональной настроенности. Деспио предпочитает изображать людей не в моменты сильных душевных потрясений, искажающих черты лица, будоражащих, выбивающих человека из обычной колеи, а наоборот, он стремится выявить сущность портретируемого в минуты спокойной душевной сосредоточенности. Его модели, как правило, погружены в себя, они словно задумчиво прислушиваются к жизни своего внутреннего «я» или вспоминают что-то. Это придает произведениям Деспио характер особой интимности и лиризма, мы всегда ощущаем бережное и доброжелательное отношение художника к людям. Он подлинный поэт парижанки, но его привлекает в ней не внешняя элегантность, а глубокая внутренняя одухотворенность, интеллектуальная тонкость, чувство человеческого достоинства. Пожалуй, именно в женских портретах с наибольшей силой проявилось мастерство Деспио. Он раскрывает характер, глубины психологии, избегая повышенной экспрессии и внешней патетики: здесь нет ни драматического излома бровей, ни резких морщин, ни впадин, создающих контрасты света и тени. Здесь все просто и естественно. Скульптор говорит языком самой пластики, тонко передавая богатство и разнообразие форм человеческого лица. Никакой «графичности» или «иллюстративности»; он говорит языком своего искусства, не прибегая к помощи других его видов.

Его бюсты крепко сколочены, они построены в соответствии со строгими законами архитектоники, выразительные средства целиком подчинены раскрытию внутреннего мира образа — это сообщает работам Деспио особую цельность. На плотную форму словно легким орнаментом ложатся детали — частное всегда подчинено целому.

Пренебрежение к природе, характерное для многих художников 20 в., совершенно чуждо Деспио. Он работает очень медленно, первоначально в глине, а затем по гипсу, тщательно пролспливает детали, стремясь раскрыть характер мельчайшей из них. Затем делает новую модель, вновь отливает ее, и так до тех пор, пока портрет не будет удовлетворять его. (Показательно, что почти каждую работу Деспио повторял от трех до девяти раз, добиваясь подлинной художественной завершенности.) В отличие от Бурделя, которому больше удавались воображаемые образы, Деспио работает только с натуры, и лучшие его произведения — это портреты людей, которых он хорошо знает и любит,—«Тома» (1916), живописцы Льевр (1918; Алжир, Музей) и Леви (1921; Алжир, Музей), спокойный и задумчивый Гле зер (1924) и другие.



Шарль Деспио. Ася. Бронза. 1937 г. Париж, Музей современного искусства.

илл. 62

Мы уже говорили, что Деспио остается портретистом, даже когда он делает статуи. Это особенно наглядно проявляется при сравнении с Майолем. «Ева» (1925), «Ася» (1937; обе — Париж, Музей современного искусства) и др. вылеплены с определенной модели, они очень конкретны и индивидуальны, В мужских фигурах («Аполлон», 1946; «Дионис», 1945; памятник Эмилио Мэриш, 1929, Париж, Музей современного искусства, и другие) заметны элементы архаизации и схематизма. Эти работы составляют наименее интересную часть наследия Деспио.

Наряду с этими тремя выдающимися мастерами следует назвать еще целый ряд скульпторов, стоящих на позициях реалистического искусства.

Значительный интерес представляет творчество Жозефа Бернара (1866—1931).

Изящество и четкость силуэта, музыкальность ритма отличают такие его работы, как «Фавн», «Девушка с кувшином» и др. Сын каменотеса, Бернар явился одним из наиболее убежденных сторонников непосредственной работы в камне (так называемая техника «taille directe»—«прямая рубка»). Бернар считал, что скульптор должен сразу рубить в камне, без предварительного эскиза в глине. В этом увлечении «taille directe» также сказалась реакция на импрессионистическую дробность формы в скульптуре предшествующего периода. Крайним сторонником этой техники явился Иоахим Коста (р. 1888), вещи которого, рубленные непосредственно в камне, страдают излишним схематизмом и нарочитым упрощением форм.

Творчество Жанны Попле (1878—1932) и Марселя Жимона (р. 1894) близко по своему характеру к искусству Майоля. Портреты Жолио-Кюри, Марселя Кашена и др., выполненные Жимоном, отличаются глубокой правдивостью. В 20-х годах большую популярность приобретают работы анималиста

Франсуа Помпона (1855— 1933), отличающиеся большой декоративностью и выразительностью.

Интерес к социальной тематике, к образам крестьян проявляется в творчестве скульптора Поля Никлосса (1879—1958) («Сирота», «Крестьянка» и др.).

Особое место во французской скульптуре этого времени занимает официальная академическая школа. Пресса и критика почти не уделяют ей внимания, однако большинство наиболее значительных государственных заказов выполняется именно мастерами этого направления. Помпезность, репрезентативность, эклектизм характеризуют эту школу.

Стремление к конструктивной ясности, к утверждению основных пластических начал явилось определяющей тенденцией в развитии французской скульптуры на рубеже двух веков.

Однако эта общая для пластики того времени задача решалась по-разному. Часть мастеров—Майоль, Бурдель, Деспио — стремились воплотить свои поиски нового, основываясь на реалистическом методе, другие — Архипенко, Липшиц, Чаки, Бранкузи и другие — отходят от реализма и обращаются к отвлеченным, часто последовательно абстрактным формам.

В пластике 20 в., апеллирующей к отвлеченным формам, мы можем проследить возникновение примерно тех же направлений, что и в живописи: кубизм, конструктивизм, абстракционизм и т. д. Однако в развитии скульптуры были свои особенности, определяемые спецификой выразительных средств и всего образного строя этого вида искусства.

Большое значение имеет прежде всего то, что скульптура в целом — это искусство утверждения, искусство положительного образа. Сатира, отражение отрицательных явлений действительности менее свойственны скульптуре, нежели, например, живописи или графике. Не случайно поэтому в изобразительном искусстве 20 в., часто исходящем

из отрицания действительности, прямо или косвенно отражающем те разрушительные процессы, которые происходят в современном буржуазном обществе, ведущее значение принадлежит живописи и графике, а не скульптуре. Не случайно новые, порывающие с реализмом течения зарождаются, как правило, в недрах живописи, а затем уже находят отклик в скульптуре.

Увлечение абстрактными формами, деформация и искажение реальной действительности губительным образом сказались на развитии скульптуры. Абстракционизм подорвал саму основу пластики, возникшей как искусство, призванное утверждать и воспевать человека. Явная деградация абстрактной или близкой абстракционизму скульптуры, попытка замаскировать скудость творческой мысли различными эксцентрическими выходками, не имеющими отношения к искусству (экспонирование предметов бытового обихода, частей машин и т. д.), свидетельствуют о том, что это направление зашло в тупик.

Родоначальником пластики отвлеченных форм принято считать Александра Архипенко (родился в 1887 г. в Киеве, в 1908 г. приехал в Париж, с 1923 г.— в США, умер в 1964 г.). Ранние работы Архипенко (1909—1912), выполненные в более реалистической манере, свидетельствуют о несомненной пластической одаренности мастера. Излюбленной темой его является женский торс. Несмотря на предельное обобщение форм, фигуры пластичны, движение подчинено единому музыкальному ритму, композиционное построение отличается экспрессией и динамикой («Черный торс», 1909, Нью-Йорк, частное собрание; «Две фигуры» и др.).

После 1912 г. Архипенко начинает увлекаться кубизмом. Его работы становятся все более схематичными и отвлеченными («Голова», 1913, частное собрание; «Стоящая фигура», 1920, музей в Дармштадте). Проблема пространственных отношений, лежащая в основе живописного кубизма, находит отражение в «контрформе» (контрформа основывается на замене выпуклых форм вогнутыми или пустотами: «Причесывающаяся

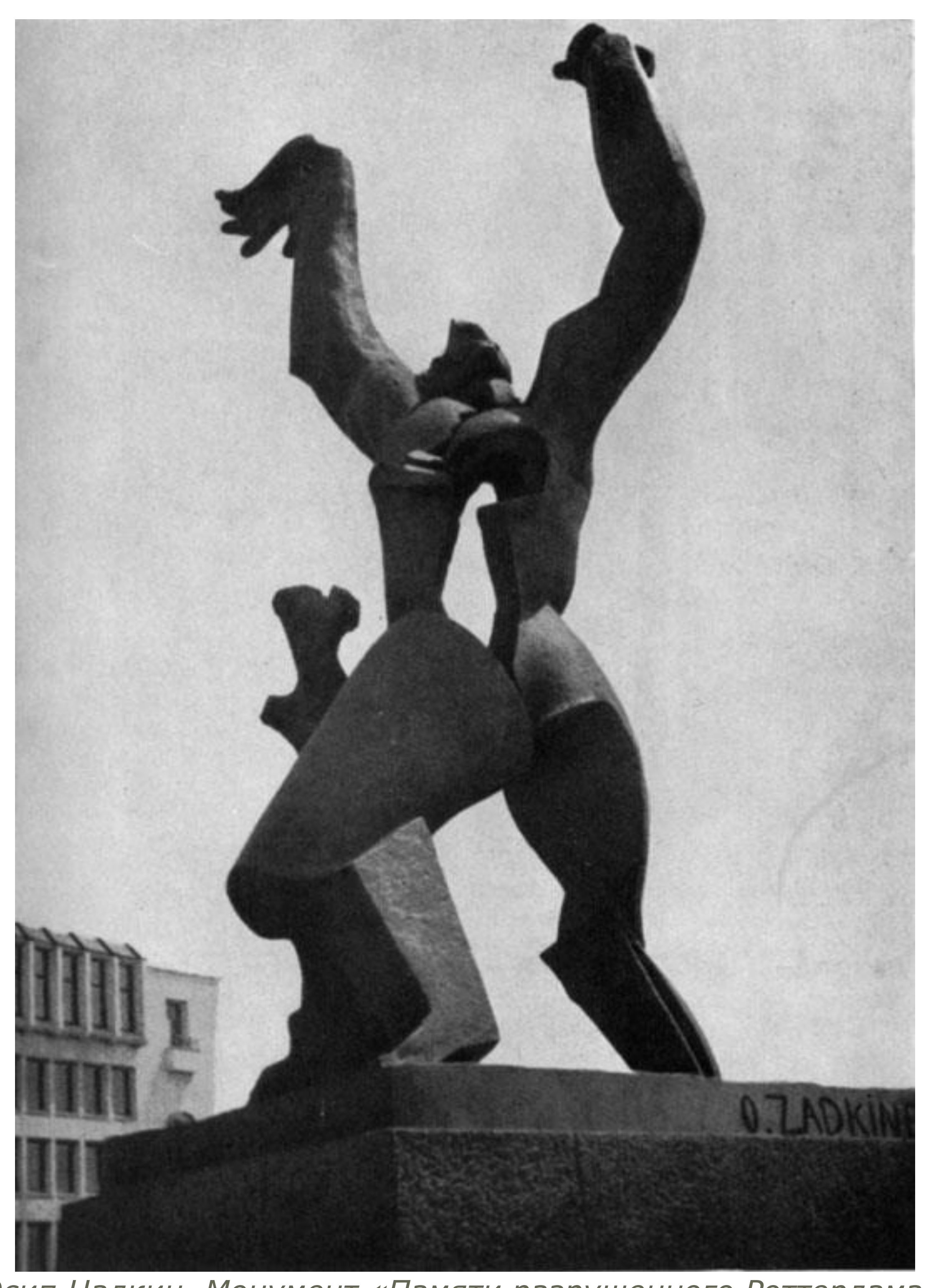
женщина», 1916, собрание Гамильтон). Архипенко вводит в скульптуру сочетание различных материалов, раскраску. Эти эксперименты он называет «скульптуро-живописью». В 1948 г. он выставляет ряд ажурных скульптур с подсветкой изнутри— «лепка светом». В 50-х гг. скульптор осуществляет ряд монументальных работ («Железная статуя», 1952, Университетский парк в Канзас-Сити). Большинство произведений позднего периода характеризуется крайним схематизмом, полным отходом от реальности, переходом на позиции абстрактного искусства. Эти работы свидетельствуют о потере тех ценных пластических качеств, которыми обладали ранние произведения мастера.

Современник Архипенко испанец Пабло Гаргальо (1881—1934) также увлекается решением пространственных проблем. Принципы «негативной» формы, или «контрформы», широко используются им в таких работах, как «Арлекин» (1932; Париж, Музей современного искусства), «Антиной» (1932; частное собрание), «Пророк» (1933; Париж, Музей современного искусства). Излюбленным материалом, которым мастер хорошо владеет, является железо. Несомненный интерес представляют портретные работы Гаргальо, выполненные в гораздо более реалистической манере, нежели его композиции. Они отличаются выразительностью и психологической остротой («Портрет Пикассо», 1912; Барселона, Музей).

Среди скульпторов, стоявших в конце 10-х — начале 20-х гг. на позициях кубизма, следует назвать также Ж. Чаки (р. 1888), Р. Дюшан-Вийона (1876—1918), Ж. Липшица (р. 1891), А. Лорана (1885—1954), О. Цадкина (р. 1890) и других. Однако единство этой группы было недолговечным. И это не случайно, ибо сама идея кубизма в скульптуре была несколько надуманной. Перенесение в скульптуру теоретической доктрины, возникшей на почве живописи, исходящей из условностей пространственных построений на плоскости, в скульптуре было лишено логического смысла.

Так Жак Липшиц с его стремлением рационализировать процесс художественного творчества приближается в конце 10-х гг. к пуристам и конструктивистам («Человек с гитарой», 1915; Нью-Йорк, Музей современного искусства). В более позднее время он отдает дань экспрессионизму («Фигура», 1930; Нью-Йорк, Музеи современного искусства). В 30-е гг. Липшиц обращается к социальной тематике, пытаясь отразить в своем творчестве борьбу пролетариата с фашизмом («Давид и Голиаф», 1933). Однако крайний схематизм и отвлеченность помешали художнику создать призведения большой социальной значимости. В 40—50-е гг. в творчестве художника начинает сказываться влияние сюрреализма, проявление которого в пластике производит особенно отталкивающее впечатление («Весна», 1942; «Мать и дитя», 1941—1945; обе — Нью-Йорк, Музей современного искусства).

Примерно такой же путь прошло творчество Анри Лорана. От кубо-простран-ственных построений («Человек с трубкой», 1919, Нью-Йорк, собрание Отто-Джер-сон; «Гитара», 1919) он в 40—50-х гг. приходит к сюрреализму. Отличительной особенностью Лорана является любовь к плотным, массивным формам, к изогнутым линиям, мягко перетекающим объемам.



Осип Цадкин. Монумент «Памяти разрушенного Роттердама». Роттердам. Бронза. 1953 г

илл. 65 а

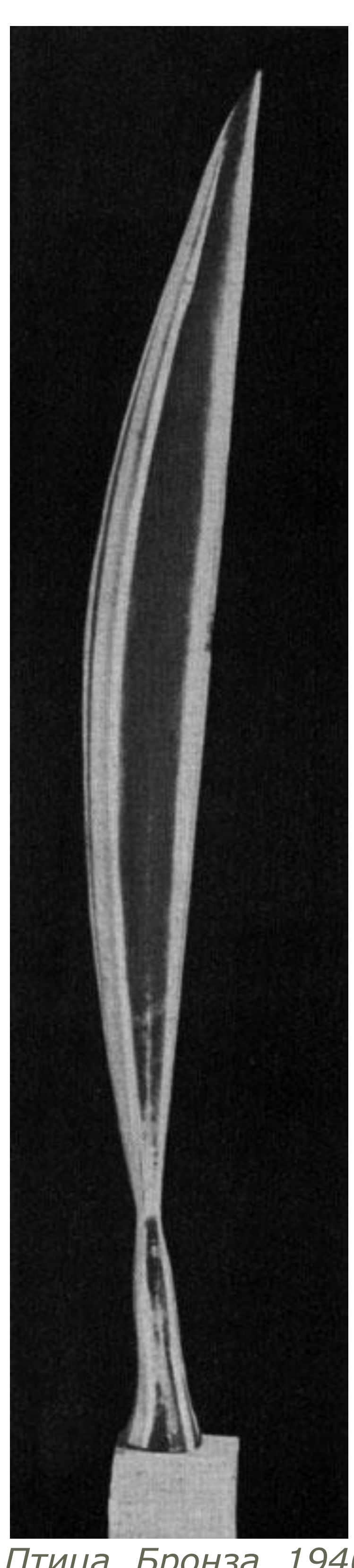
Наибольший интерес среди скульпторов упомянутой группы представляет творчество Осипа Цадкина (родился в 1890 г. в Смоленске). Ранний период отмечен влиянием примитивов. С 1914 г. он начинает выставляться вместе с кубистами, наиболее последовательно придерживаясь теоретических установок этого течения («Женская форма», 1918, собственность автора; «Орфей», 1928, Париж, Музей современного искусства; «Бах», 1932). Несмотря на схематизм, упрощение форм, Цадкин не порывает полностью с изобразительностью. Наиболее значительным произведением скульптора позднего периода является монумент «Памяти разрушенного Роттердама» (1953). Художник стремится создать как бы пластический эквивалент крика — крика ужаса и боли, который исторгается из растерзанных недр разрушающегося Роттердама. Огромная фигура, деформированные, изломанные формы которой олицетворяют рушащийся город, в отчаянии простирает к небу подобие рук, в груди статуи зияет пустота — это должно символизировать смертельно раненный город — город без сердца. Верхняя часть статуи развернута анфас, нижняя повернута в обратном направлении, все формы резко сдвинуты, нарушены основные законы равновесия, архитектоника: кажется, статуя вот-вот рухнет. Деформация, по мысли автора, должна символизировать здесь идею разрушения и гибели.

В 1961 г. в Овере был открыт памятник Ван-Гогу работы Цадкина. Художник изображен идущим на этюды, с холстами и этюдником за спиной. Фигура с неестественно вытянутыми пропорциями производит впечатление болезненной надломленности. В целом статуя с ее обилием атрибутов представляется недостаточно пластичной, а образное решение — малоубедительным.

Произведения французских кубистов, где главный упор ставился на соотношение отвлеченных форм в пространстве, где формальный эксперимент превратился в самоцель, подменяя образное содержание, проложили дорогу абстрактной скульптуре.

Начиная с 1913 г. абстракционизм в скульптуре начинает получать распространение как во Франции, так и в других странах Европы. В скульптурном абстракционизме этого времени можно наметить две определяющие тенденции: интерес к соотношению отвлеченных объемов — «объемное» направление (Бранкузи, Арп и др.)— с одной стороны и попытка создать «новое пространство», «новые пространственные отношения»—с другой (Габо, Певзнер).

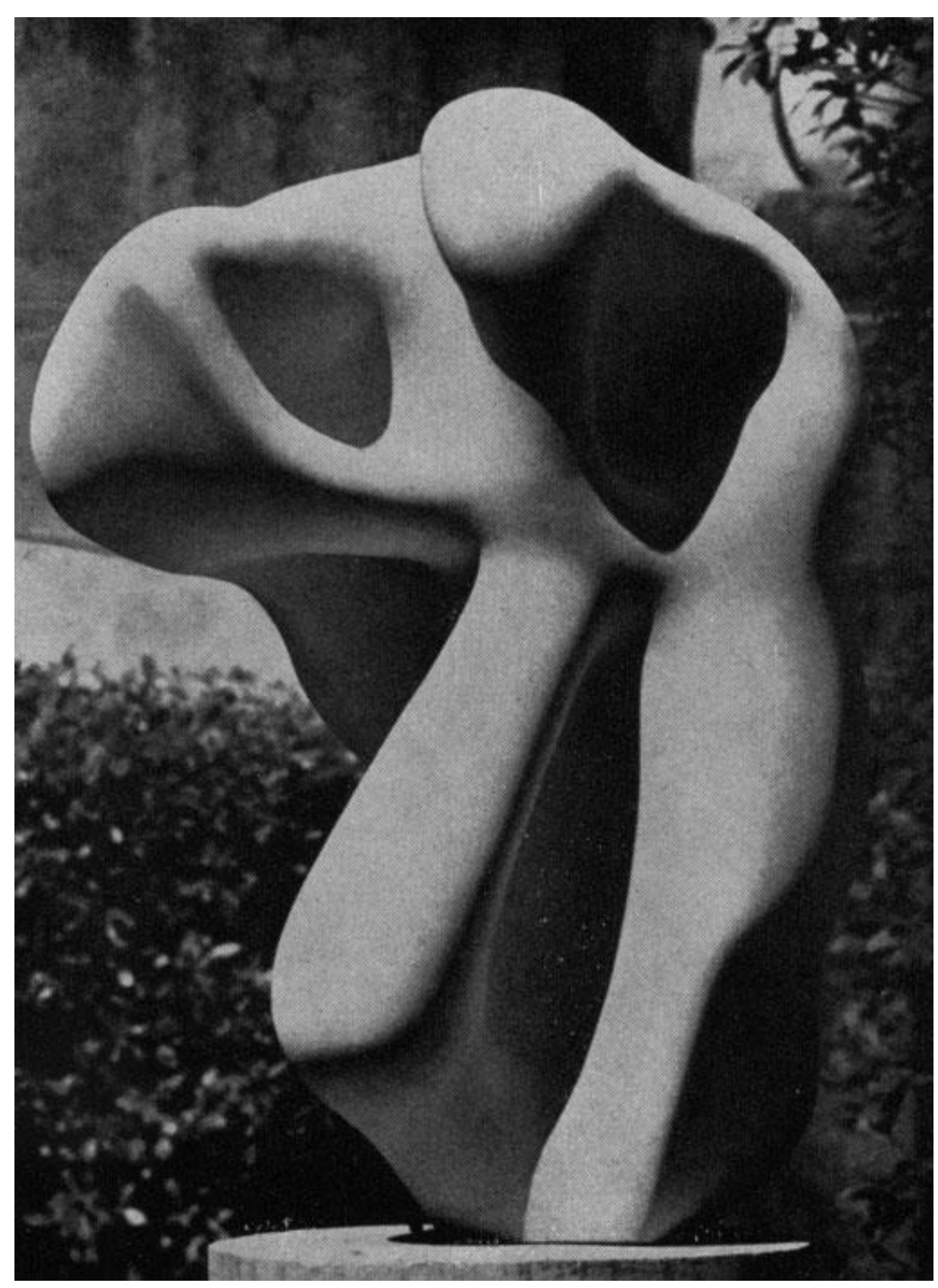
Стремление к обобщению доведено в работах Константина Бранкузи (1876— 1957) почти до полной абстракции. Уже в «Спящей музе» (1909; Париж, Музей современного искусства) скульптор, стремясь убрать все «лишнее», превратил человеческую голову в отполированный предмет яйцевидной формы — человеческий образ подменяется геометрической фигурой. Тот же принцип положен в основу большинства работ Бранкузи («Мадемуазель Погани», 1919, Филадельфия, собрание Аренсберг; «Птица», 1940, Венеция, собрание П. Гуггенхейм; «Петух», 1941, Париж, Музей современного искусства). Бранкузи хорошо владеет материалом, он виртуозно полирует камень, бронзу, добиваясь абсолютной отточенности задуманных форм. Это придает его работам определенное изящество, но не спасает их от холодной отвлеченности и образной бессодержательности, присущей абстрактному искусству.



Константин Бранкузи. Птица. Бронза. 1940 г, Венеция, собрание П. Гуггенхейм.

илл. 65 б

Интерес к отвлеченному пластическому объему характерен и для творчества Ганса Арпа (р. 1887). Однако, в отличие от Бранкузи, исходящего из реальной формы и доводящего ее почти до абстракции, Арп претендует на создание «новой пластической реальности». Формы причудливо изгибаются в пространстве, перетекая друг в друга, то набухая, то сужаясь. Это придает им сходство с формами органического мира: кажется, будто перед нами извиваются увеличенные до гигантских размеров амебы. Его работы позднего периода ближе к абстрактному сюрреализму («Лунный призрак человека», 1950; «Возникновение формы», 1953; обе — Рио-де-Жанейро, Музей современного искусства), связанному с наиболее реакционными течениями в современной буржуазной философии. Искусство, по Арпу, есть, средство раскрытия «духовной сущности мистической реальности».



Ганс Арп. Лунный призрак человека. Розовый известняк. 1950 г.
Рио-де-Жанейро, Музей современного искусства.

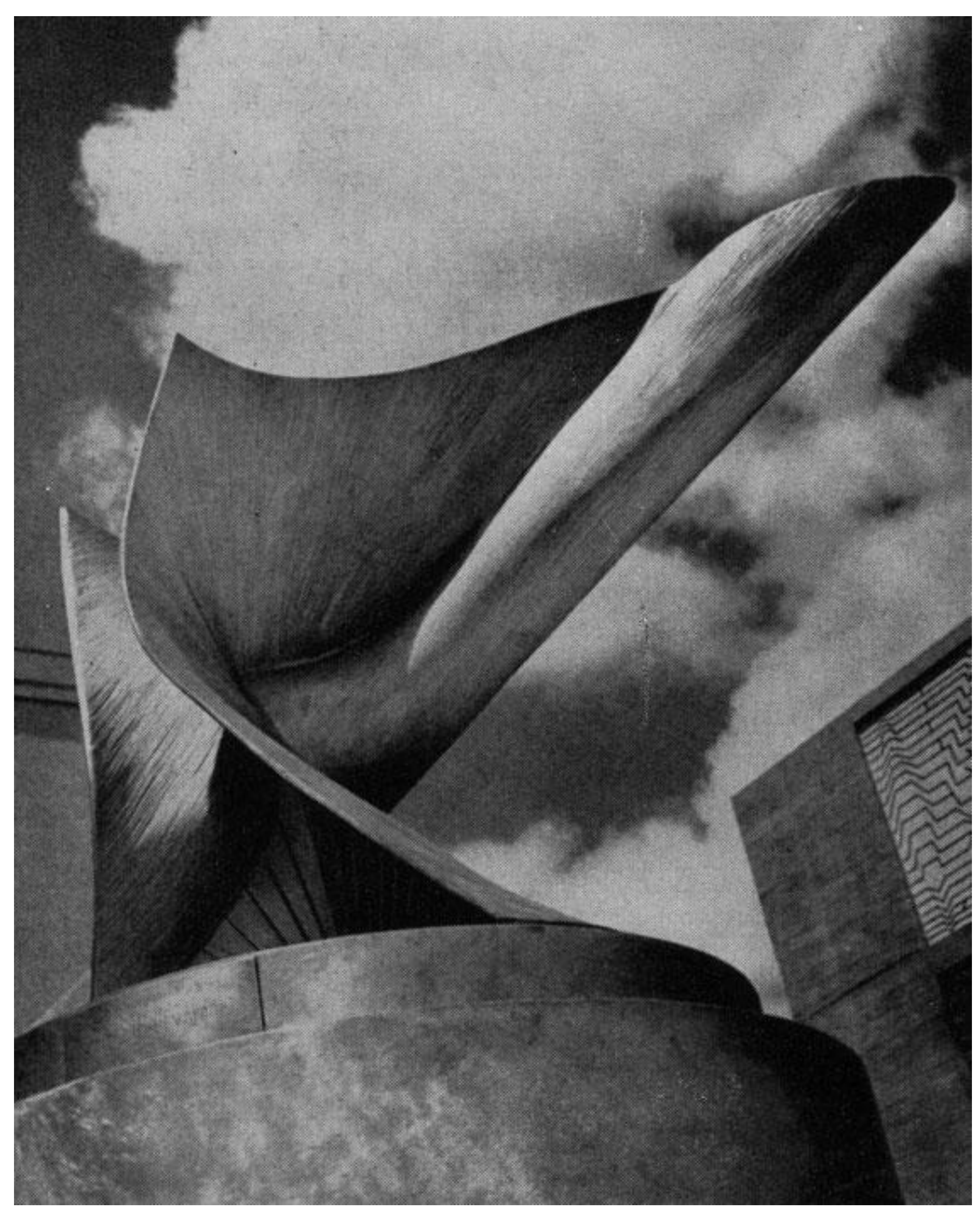
илл. 64 а

К «объемному» направлению абстрактной скульптуры можно отнести также Луи Шовена (р. 1889), Андре Блока (р. 1896), Анри Адама (р. 1904) и других.

«Большая ню» Адама (1949; Париж, Музей современного искусства) выражает характерную тенденцию современного абстракционизма: при крайнем схематизме и условности форм вводятся натуралистически трактованные детали, что в целом производит отталкивающее впечатление. В работах 50-х гг. Адам начинает применять так называемую гравировку, покрывая большие скульптурные поверхности геометрическим орнаментом («Мутации», 1959).

Если все эти мастера в своем творчестве исходят из реального пространства, которое является естественной средой для их скульптуры, то представители другой тенденции стремятся, по их словам, к созданию новой, «особой скульптурно-пространственной среды, подчиненной иным пространственным и временным закономерностям, чем те, которые господствуют в реальности». Наиболее ясно эта тенденция выражена в творчестве двух художников: Антона Певзнера (родился в 1884 г. в Орле, умер в 1962 г.) и его младшего брата Наума Габо-Певзнера (родился в 1890г. и Брянске). Их программа была изложена в «Манифесте» 1920 г., который, по сути дела, явился теоретическим обоснованием конструктивизма.

Практически работы Певзнера напоминают сложные математические фигуры, выполненные из красивых современных материалов: пластики, целлулоид, стекло, нейлон,— они отличаются изяществом и отточенностью форм, однако человек, с его мыслями, чувствами, полностью изгнан отсюда. Скульптура выполняет роль лишь декоративно-оформительского элемента, целиком отказываясь от изобразительности («Композиция в пространстве», 1929, Базель, Музей; «Взлет птицы», 1955, Детройт; «Динамическая проекция на 30°», 1950—1951, Каракас, Университетский городок).



Антон Певзнер. Динамическая проекция на 30°. Бронза. 1950—1951 гг. Каракас, Университетский городок.

илл. 64 б

Жан Горин (р. 1899), Роберт Якобсен (р. 1912), Берто Лардера (р. 1911), Николас Шоффер (р. 1912) также

разрабатывают пространственные проблемы. Однако их произведения страдают определенным однообразием и подчас просто примитивны. Наряду с художниками, полностью ушедшими в область отвлеченных форм, во французской скульптуре можно выделить целую группу мастеров, в творчестве которых деформация и условность сочетаются с элементами изобразительности. Это Хана Орлова, Хулио Гонсалес, Альберто Джакометти и другие.

Напряжением и экспрессией форм отличаются работы Гонсалеса (1876—1942). Это особенно ярко проявилось в произведениях, посвященных ужасам войны. Работы 30-х гг. носят более отвлеченный характер («Ангел», 1933; «Курящая женщина», 1930; обе— Париж, Музей современного искусства).

Творчество Альберто Джакометти (р. 1901) отравлено пессимизмом, отрицанием прекрасного, характерными для экзистенциализма. Хотя его работы по преимуществу посвящены человеку, образы, создаваемые художником, далеки от реальности. Он резко деформирует объемы, сильно удлиняет пропорции, вытягивает фигуры до бесконечности, лишая их плоти (сходную тенденцию можно наблюдать в творчестве живописца Бернара Бюффе).

Абстракционизм нанес огромный ущерб развитию пластики, подорвав гуманистическую основу этого искусства. Отказ от темы человека, увлечение решением отвлеченных формальных проблем низвели скульптуру до роли вспомогательного элемента, выполняющего в лучшем случае декоративные функции. 8 течение целого ряда лет отставание пластики было столь заметным, что стали все чаще проводиться специальные выставки скульптуры, чтобы привлечь внимание общественности к этому виду искусства.

Кризис, который переживает французская скульптура, остро ощущают и сами художники. Начало 60-х гг. было отмечено явным поворотом к фигуративности. Многие начинают понимать, что выход из создавшегося положения следует искать в обращении к исконной области скульптуры — к

человеческому образу. «Новая фигуративность», «Возврат к фигуре»— эти лозунги, под которыми проходят выставки скульптуры 60-х гг., говорят сами за себя. В мае 1964 г. в саду музея Родена имела место выставка скульптуры, девизом которой был возврат к «человеческим формам». Несмотря на схематизм и условность в трактовке форм, эта попытка вернуться к изобразительности очень показательна.

Значительным событием культурной жизни Парижа было открытие 5 апреля 1964 г. памятника жертвам Бухенвальда на Пер-Лашез. Автор проекта — молодой скульптор Луи Бансель. Три обтянутых кожей человеческих скелета воспринимаются как немой укор живым, слишком быстро забывшим об ужасах войны. Хотя пластическое решение монумента не безупречно, его общественно-политическое значение несомненно.

Часть скульпторов-реалистов группируется вокруг салона «популистов». (Не путать с «поп-арт». В салонах «популистов» могут принимать участие художники-фигуративисты, произведения которых в основном посвящены жизни народа и обращены к народу.) Здесь экспонируются работы Андре Аббаля, замечательного мастера-анималиста Констана и других.

Одним из наиболее интересных скульпторов-реалистов старшего поколения является мастер из Лиона—Жорж Салендр (р. 1890). Салендр — убежденный и последовательный приверженец непосредственной работы в материале. Его портреты и композиции, выполненные в технике «прямой рубки», очень выразительны, хотя порой и немного схематичны.

Последовательно реалистическую позицию занимает «Группа9», первая выставка которой состоялась в феврале 1964 г. В состав «Группы 9» входят такие мастера, как Озуф, Кармон, Дамбуаз, Иденбаум и другие. Среди работ выставки, носившей сугубо фигуративный характер, следует отметить несколько портретов, отличающихся подлинной психологической глубиной. Явный поворот к фигуративности характеризует и творчество талантливого французского

пластика Жана Ипустеги (р. 1920). Его работы были отмечены на Биеннале 1964 г. в Венеции особым призом.

Выставки и салоны 60-х гг. наглядно свидетельствуют о новых тенденциях современной французской скульптуры, о стремлении лучших ее представителей вернуть пластике значительность содержания и образную выразительность.

Декоративно-прикладное искусство

Н. Степанян

Декоративные искусства развиваются по законам, близким к законам архитектуры, в теснейшем контакте с ней. Первая половина 20 в. для декоративного искусства Франции, так же как и для архитектуры,— время смены двух определенных архитектурно-стилевых направлений. Первая четверть идет под знаком так называемого модерна, вторая может быть названа периодом сложения и победы принципов современной архитектуры, во Франции выступающей под знаком функционализма, связанного в первую очередь с именем Ле Корбюзье. История прикладного декоративного искусства Франции 20 в.— это история прикладного искусства эпохи модерна, а затем его повсеместного вытеснения иной, во многом противоположной, связанной с новым интерьером, с новым пониманием синтеза и взаимоотношения прекрасного и полезного, художественной промышленностью наших дней. Стоит отметить, что Франция и в 20 в. была страной законченного, обдуманного и выявленного вплоть до крайностей архитектурного, а стало быть, и прикладного — декоративного мышления, как и в первой, так и во второй четверти нашего века.

Как ни было кратковременно господство модерна в мировой и, в частности, французской культуре, ему нельзя отказать в некотором единстве определенных, последовательно и во всех областях проводимых эстетических принципов. И хотя в современной архитектуре и декоративном искусстве Франции

модерн был забыт и не оставил почти никаких следов, именно в первой четверти 20 в. возникли некоторые организационные и творческие формулы, которые были использованы много позже, в 50-х гг.

Мастера модерна первые высказались за возрождение прикладных искусств после длительного периода их упадка в 19 в. и за синтез искусств, причем последний понимался в этот период как внешняя, декоративная взаимосвязь всех окружающих человека предметов в архитектурном пространстве, связь убранства интерьера с внешним оформлением зданий. В это время появляются художники-прикладники широкого профиля, декораторы, осваивающие все виды прикладного искусства—от мебели до осветительной арматуры, декоративных тканей, посуды, одежды и бижутерии.

Эклектичность, свойственная архитектуре модерна и отражающая почти зеркально вкусы буржуазии, скудость идейного и творчески-эмоционального содержания придают всему искусству модерна несколько нарочито показной мещанский характер.

Вялость линий, отсутствие четких конструктивных членений, полное неумение увидеть красоту функционально обусловленной формы предмета и постоянная тяга к зашифровке объемов, к их дроблению, вычурность форм, покрытых декором, как куском ткани (даже рояли в этот период покрывались цветной инкрустацией!), и создают «стиль». Интерьер перегружен безделушками, предметами лишними, бесполезными, но несущими, по мнению художников модерна, «эстетическую идею». Инкрустированная шкатулка, наполненная квазистаринными предметами,— вот обязательная принадлежность буржуазного дома этого времени. В орнаменте господствуют водоросли, ирисы, гладиолусы, среди камней любимый — опал. Пряность и жеманность — основные свойства прикладного искусства модерна, не разрабатывающего новой конструкции изделий, никак не отражавшего перемен, которые претерпевала

социальная структура общества. Модерн лежит вне процессов демократизации, характерных для первых двух революционных десятилетий 20 в., процессов, вызвавших во многом коренные изменения в архитектуре и создавших новую архитектуру, а впоследствии—прикладное декоративное искусство.

Но одновременно в период модерна создаются творческие мастерские, послужившие образцом для современных французских дизайнеров, то есть объединения архитекторов и художников-прикладников, которые могли брать на себя разработку и конкретное осуществление архитектурных ансамблей. Среди этих творческих групп во Франции начала века следует отметить основанный архитектором-бельгийцем Анри ван де Вельде «Мезон модерн», оказавший огромное влияние на сложение вкусов буржуазии первой четверти 20 в. Здесь подвизался известный декоратор Морис Дгофрен, работавший как бижутьер и мастер по стеклу; Абель Ландри, создававший эскизы мебели и вышивок.

«Мезон модерн» не только проектировал общественные и жилые интерьеры, его художники нередко были и мастерами-исполнителями, интерьер весь создавался при объединении, в прекрасно налаженных мастерских.

Принципиально новые явления во французском декоративном искусстве появляются в 20~х гг., и связаны они с первыми шагами новой архитектуры, с программой веймарского Баухауза, живо воспринятой во Франции. Однако на первых порах архитектура, развивавшаяся под знаком конструктивизма, в своих поисках логичности, строгой целесообразности, функциональности вызвала в области прикладных искусств нигилизм и запустение. Переход к машинному производству предмстон быта, проблемы технической эстетики, культ машин вытеснили из прикладных искусств элементы эмоционального осмысления мира, оторвали их от веками сложившихся традиций формообразования, от той связи, которая существует между творчеством в этой сфере и творчеством мастеров других

видов искусств. Архитектура и прикладные искусства этого периода не хотят считаться «изящными» искусствами в сложившемся — ходячем и философском—-смысле слова. Они стремятся утвердить и выявить забытое в 19 в. и в период господства модерна свое второе составное свойство — быть самой жизнью, формировать среду, пространство, в котором протекает человеческое существование, выполнять свои исконные утилитарные функции наилучшим образом. В дальнейшем переход к промышленным формам строительства в архитектуре, к производству предметов широкого потребления фабричным способом, созданию «художественной промышленности» проходит в особенно благоприятных условиях. На этом пути как архитекторам, так и художникам-прикладникам удалось найти новые эстетические законы, новое понимание красоты, связанное с индустриальными формами труда, с понятием стандарта. Процесс этот не был узконациональным явлением, он проходил в контакте, в теснейшей творческой связи с теми идеями и практическими решениями, которые имели место в других странах, в частности в молодой Советской республике.

Вместе с тем идеал аскетической строгости, подчеркнутое «ничего лишнего», «только необходимое» в оформлении интерьера и предметах быта очень быстро обнаружили свои уязвимые места. Освоив новые эстетические закономерности промышленного индустриального строительства и фабричного производства предметов, раньше создававшихся вручную, архитектура и прикладные искусства ощущают необходимость в эмоционально-образном обогащении.

Совершенно справедливо замечание одного из наиболее серьезных теоретиков архитектуры и дизайнерства З.Гидиона: «Если мы признаем право на существование эмоций в этой области, архитектура и градостроительство не могут больше быть в отрыве от своих сестер—пластических искусств. Архитектура не в состоянии больше быть в разводе с живописью и скульптурой, как это было в течение полуторастолетия и как это есть в наши дни».

Для прикладного и декоративного искусства эта потребность формулировалась несколько иначе — не синтез пластических искусств с архитектурой, а соединение идей, возникающих в творчестве художника-прикладника, в уникальных произведениях декоративного искусства, с промышленным производством предметов потребления. Проблема этого соединения и варианты творческих решений и составляют суть эстетических поисков французских мастеров наших дней.

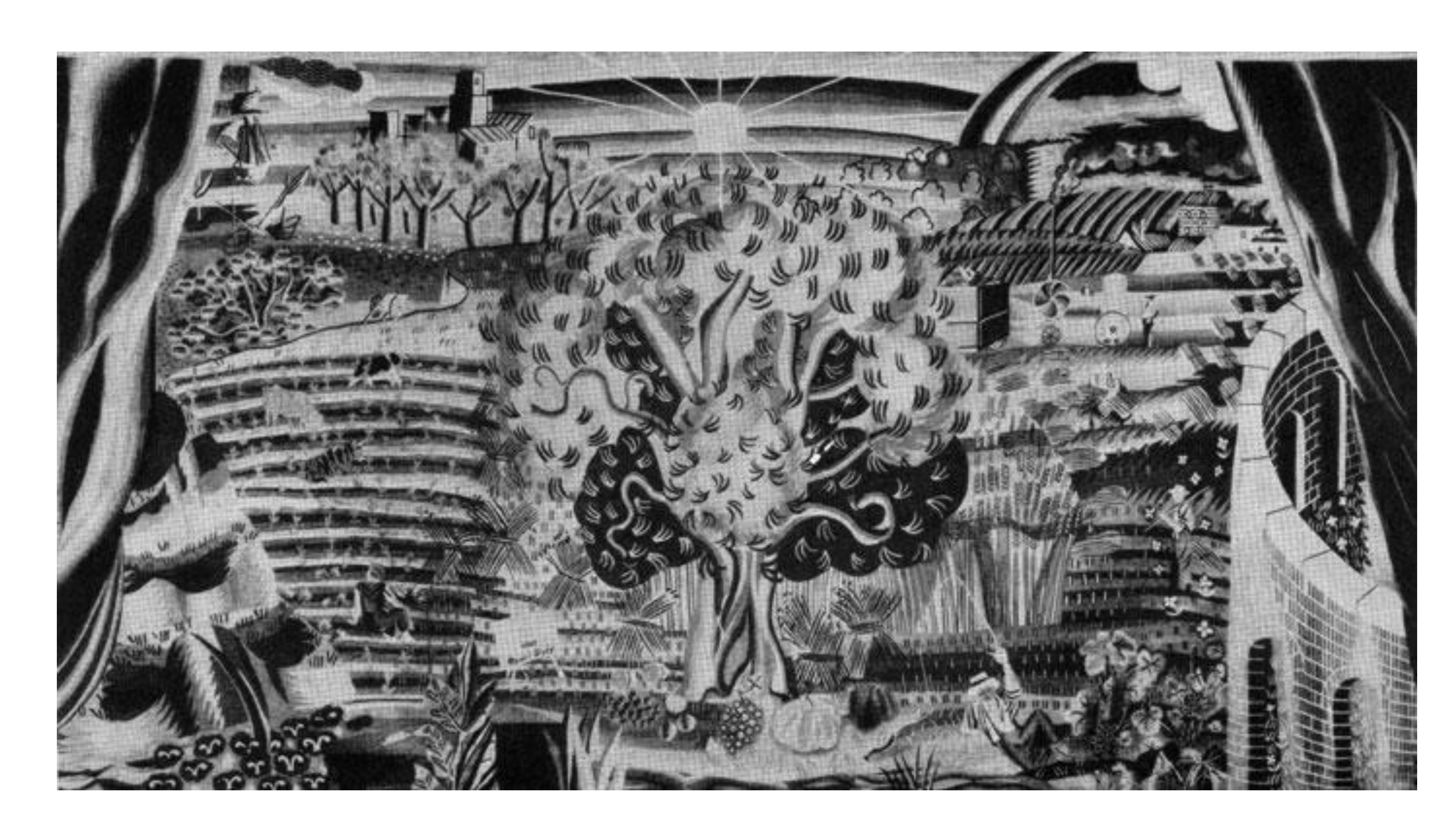
50-е гг. можно считать годами расцвета декоративного искусства современной Франции. Это годы наиболее полного раскрытия возможностей функциональной архитектуры, годы сложения принципов современного интерьера, в котором декоративным и прикладным искусствам отведена особо важная роль носителей Эмоционального и индивидуального начал, носителей черт национальных, сложившихся веками традиций оформления пространства, определенного художественного мышления.

Для прикладного и декоративного искусства Франции наших дней характерны чрезвычайно широкий охват явлений жизни, оригинальное развитие почти всех областей и жанров. Текстиль, моделирование одежды, посуда, стекло и декоративная керамика, ювелирное дело, разнообразнейшая арматура приобрели в одинаковой мере высокие эстетические качества. Расцвели такие сравнительно редкие области, как ковроделие и витраж, теснейшим образом связанные с характером современных архитектурных поисков. Причем интересно, что наиболее выдающиеся мастера изобразительного искусства и архитекторы пробуют свои силы в области прикладных и декоративных искусств и нередко именно здесь находят полное, органичное выражение основных принципов и идей своего творчества. Достаточно назвать керамику Ф. Леже и П. Пикассо, ковры и афиши Р. Дюфи, витражи А. Матисса, гобелены, сделанные по рисункам этих художников.



Анри Матисс. Эскиз для гобелена «Полинезия — море». Конец 1940-х — начало 1950-х гг. Париж, собственность Национального производства гобеленов и Национального имущества.

илл. 66 а



Рауль Дюфи. Гобелен «Прекрасное лето». Обюссон. 1942 г.

илл. 66 б

Большинство прикладников современной Франции владеют несколькими материалами. Так и в коврах и в керамике работает Ж. Люрса, в коврах и прикладной графике—Ж. Пикар-Леду и другие.



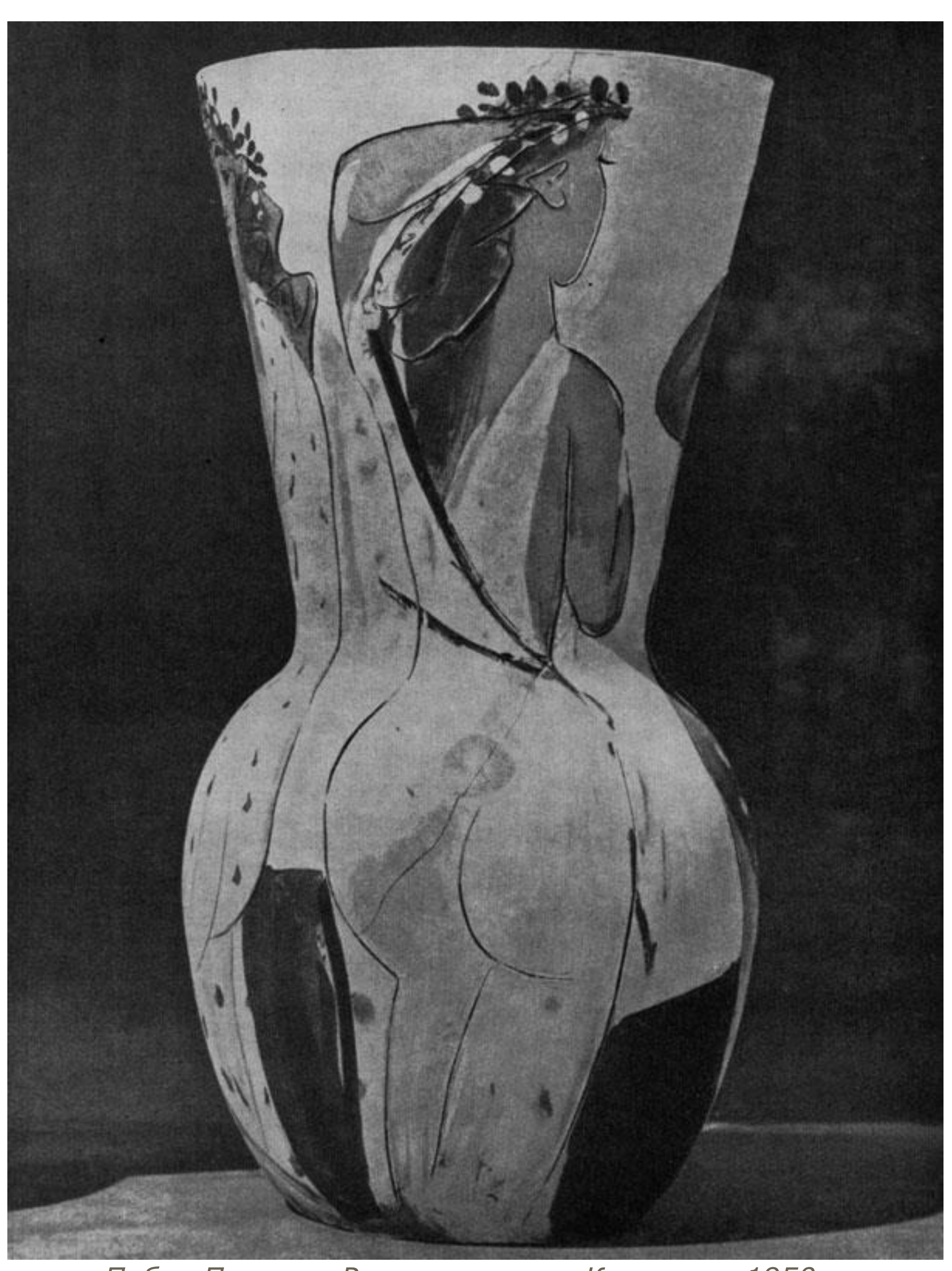
Фернан Леже. Голова лошади. Керамический рельеф. 1953 г. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

илл. 69 б

Особо следует отметить декоративные керамические рельефы Ф. Леже, своеобразные скульптурные парафразы его

живописных работ, предназначенные для общественных интерьеров и внешнего оформления зданий. Объединяя в своей образной системе качества скульптуры, живописи и декоративных искусств, Эти рельефы сами — произведения синтетические, органически входящие в сложную взаимосвязь с пластикой современной архитектурной среды, с внешним пространством, природным или городским. Оригинальность, новаторство монументальной керамики Ф. Леже, жизнеутверждающее народное начало, которым она пронизана, придают характер праздничности и естественности архитектурным ансамблям. Наиболее яркий пример — музей Леже в Биоте с огромной цветной мозаикой, на фоне которой помещены два выносных фаянсовых рельефа, и большими керамическими игрушками на склоне зеленого холма близ музея.

Такими же поисками нового единства декоративных искусств с общим решением архитектурного пространства отмечена декоративная керамика П. Пикассо. Лепная, подчеркнуто «рукотворная» по формам, покрытая свободным ярким рисунком, она представляет собой прямую противоположность выполненной фабричным способом посуде, вносит в строгость и простоту современного интерьера индивидуальное творческое начало, остро контрастирует с окружением. Сосуды-люди, сосуды-звери, декоративные блюда, исполненные Пикассо, овеяны юмором. В своей забавности, свежести взгляда на привычные формы эти произведения связаны отчасти с народным гончарством, с традициями крестьянской керамической игрушки.



Пабло Пикассо. Расписная ваза. Керамика. 1950 г.

илл. 68

Результатом творческого понимания связи декоративных искусств с архитектурой явились наиболее значительные из современных общественных интерьеров Франции — интерьеры новых парижских аэровокзалов, залов заседаний ЮНЕСКО, парижского Дома радио.

Среди архитектурно-декоративных решений последних лет следует отметить шедевры камерной архитектуры — небольшие церкви 50-х гг.: церковь в Асси (1950, архитектор М. Поварина) с большой внешней керамической мозаикой Ф. Леже, витражами Ж. Руо, фаянсовыми панно А. Матисса и ковром Ж. Люрса «Дракон и Дева» над аналоем; церковь в Одинкуре с декоративными витражами Ж. Базена и две небольшие церкви — в Роншане (1950—1954) и в Вансе (1951), выполненные от начала до конца, во всех деталях внутреннего оформления, Ле Корбюзье и Матиссом. Маленький интерьер капеллы в Вансе — со сверкающими белыми фаянсовыми панно, покрытыми легким черным рисунком, яркими витражами, напоминающими вырезки из цветной бумаги и кидающими цветные блики на стены и мраморный пол, с тонким силуэтом металлических подсвечников — создает состояние гармонии и лада, полное сдержанного изящества и поэтичности.

Принципиальное значение имеет широкое привлечение художников для декоративного оформления школьных зданий, мэрий и т. д. рядом муниципалитетов, возглавляемых коммунистами. В качестве примера можно сослаться на керамические панно, посвященные темам спорта и детских игр, выполненные А. Фужероном для начальной школы в Виль-Жуиф (предместье Парижа).

* * *

Разница двух отмеченных периодов в истории декоративного искусства Франции 20 в. особенно разительна на примере французского художественного стекла. Выставка 1900 г. была триумфом Эмиля Галле (1846—1904), типичного ма_тера модерна, блестящего экспериментатора в области создания новых видов стеклянной массы. Полупрозрачное стекло в

работах Галле комбинировалось с непрозрачным, создавая многослойную поверхность, на которой живописный рисунок или скульптурный рельеф выделялся не линейно, но всей структурой. Специфика самого материала — прозрачного и хрупкого по природе — лежала вне понимания Галле. В его работах стекло имитирует полудрагоценные камни, камею, оно кажется твердым и плотным. Вычурные и сложные по форме вазы, бокалы, декоративные блюда Эмиля Галле создали славу французскому стеклу начала века. У Галле было немало последователей в разных странах. Это направление выражало суть стилистических поисков периода и само явилось одним из его определителей.

Традиция использования в стекле цветного рельефа продолжалась другими мастерами— Морисом Марино, Жаном Люсом, Марселем Гупи и другими. Мифологические сцены, привычная для декоративного искусства модерна орнаментика, замысловатый скульптурный декор переносятся на изделия из стекла, объединяя их именно в плане внешнего оформления со всем рисунком интерьера, а через него — дальше, со всем характером архитектуры этого времени.

Наиболее прославленным мастером первых трех десятилетий 20 в. и вместе с тем мастером, работы которого и в следующий период казались интересными и могли творчески использоваться, был Рене Ладик (1860—1945), на выставке 1900 г. прославившийся как мастер-бижутьер и обратившийся к работе над стеклом позже.

Если Галле и его школа стремились к созданию в стекле имитационных эффектов, зашифровывали подлинные свойства стекла, то Лалик понимал и выражал пластические свойства своего материала. Живописность формы и декора, их свобода, асимметрия, составляющие смысл своеобразия произведений мастерской Галле, отходят теперь на второй план. В работах Лалика гораздо больше цельности, архитектурной логичности. Пластичность его ваз — не повторение форм современной станковой скульптуры, но совершенно оригинальная, исполненная декоративности и острого своеобразия

пластичность, подчеркивающая общий ритм формы. Лучшие работы Лалика великолепны по выделке, это своего рода драгоценность, уместная в любом архитектурном интерьере. Литые формы работ Лалика, их «музыкальность», «стеклянность» облегчили мастерам современного французского стекла поиски новых стилистических решений,— по существу, они начинали новый период.



Рене Лалик. Декоративные вазы. Стекло. 1910-е гг.

илл. 69 а

В 1901 г. Анри Кросом был вновь открыт утерянный секрет выделки пластического стекла. Началось его широкое использование в области мелкой скульптуры, создание различных предметов из стекла (прессы, подсвечники и пр.).

В 1920 г. Франсуа Декоршмон добился новой массы — полупрозрачного, просвечивающего пластического стекла, декоративные свойства которого стали также широко применяться. Комбинация различных по своим свойствам видов стекла, использование эмалей, многоцветность и пр. придают уже к 30-м гг. художественному стеклу то разнообразие, которое выдвигает этот декоративный материал в первые ряды.

Расцвет в области художественного стекла падает на послевоенные годы — конец 40-х — начало 50-х гг. и связан с общим подъемом прикладного декоративного искусства. В отличие от мебеди, подчинившейся общеевропейскому стандарту, грубая керамика и стекдо наравне с текстилем стали носителями творческого, индивидуального начала. Выпускаемое небольшими сериями, художественное стекло сохраняло качества уникального произведения искусства, высокий класс машинного производства в этой области органически соединялся с острыми индивидуальными поисками мастера. Декоративные вазы и блюда из стекла, витражи и стеклянные панно вносили в суховатый современный жилой и общественный интерьер ощущение рукотворности, свободного соединения творческой воли художника с природным материалом. Причем свойства материала в стекле — а также в керамике, текстиле, гобеленах,— в отличие от периода модерна, теперь выявляются и подчеркиваются, ложатся в основу эстетического эффекта.

Развитие самого производства художественного стекла протекает на фабриках Нанси (здесь находится старейшая фирма Баккара, здесь работал Э. Галле) и Парижа. В Париже находится филиал фирмы Баккара — фабрика художественного стекла Сен-Луи, на работах которой вплоть

до конца 30-х гг. чувствовалось влияние мастеров «Мезон модерн», в частности Мориса Дюфрена. В Париже главным образом находятся небольшие фабрики и мастерские художественного стекла, принадлежащие часто самому мастеру-дизайнеру. Такова прославленная мастерская Макса Ингранда, выпускающая декоративные изделия самого Ингранда, церковные витражи, декоративные стеклянные перегородки для общественных интерьеров, океанских лайнеров. Такова фабрика Рене Лалика, которая в настоящее время работает по эскизам Марка Лалика (р. 1900)— сына прославленного мастера. В его декоративных вазах разнообразно использованы фактурные возможности стекла. Небольшое по размеру, но получившее всеобщее признание предприятие— фабрика «Жеймо де Франс», производящая стеклянные декоративные панно из плавленого многоцветного стекла. Эта созданная в 1953 г. по инициативе художника Жана Кротти мастерская вначале просто повторяла в стекле наиболее известные произведения Дега, Брака, Пикассо, Жана Кокто, но затем стала создавать совершенно оригинальные произведения декоративного искусства. Здесь работают Роже Безомбе (р. 1910), Лиз Дрио (р. 1923)—художники, сыгравшие немалую роль в сложении современного общественного интерьера, остро чувствующие потребности современной функциональной архитектуры и умеющие внести в предельно простой, подчиненный идее внутренней оправданности современный интерьер ту непринужденность и звонкую яркость, которых можно добиться, владея секретами стекла.

Из современных мастеров, работающих в области декоративного стекла и посуды, выделяются Макс Ингранд (р. 1908)—тонкий художник, часто использующий в своих работах комбинацию блестящего, лощеного рельефа рисунка с как бы покрытой изморозью шероховатой поверхностью предмета, и Мишель Даум (р. 1900)— мастер, увлекающийся чистой текучестью прозрачных форм, исконными свойствами стекла.

На послевоенные годы падает расцвет французского текстиля и таких связанных с ним областей, как производство

декоративных тканей, моделирование одежды и производство гобеленов.

Здесь французские художники особенно широко используют национальные традиции орнаментики, создаются ткани с изысканной текстурой, производство рельефной парчи и кружев вновь переживает расцвет. В традиционных центрах — Лионе, Шантильи, Алансоне, Валансьене — вновь возникают мастерские и небольшие по размеру фабрики, продукция которых по качеству не уступает ручным изделиям. Применение ацетатных тканей во Франции из-за годов оккупации сильно запаздывало. Однако именно Франции в 50-х гг. принадлежит инициатива создания смешанных по характеру тканей, составленных из искусственных и натуральных волокон.

Нельзя не отметить, что, хотя ткани и связанное с ним моделирование одежды в современной Франции стоят на очень высоком уровне, в этой области чаще, чем в иных видах прикладного искусства, дают о себе знать снобизм и экстравагантность. Впрочем, эти свойства исчезают при переходе определенной композиции, найденной в декоративной или малосерийной ткани, на массовку или при переводе сложного уникального туалета из «коллекции» какого-либо прославленного французского Дома моделей — в стандартную одежду сезона.

В области декоративного текстиля пробовали себя крупнейшие прикладники современной Франции. Еще в годы оккупации такие мастера, как Р. Фюмсрон, Мадлен Лагранж, Ж. Д. Малькле, обратились к оформлению интерьеров. К 50-м гг. создалась школа художников, работающих в тесном контакте с модельерами и архитекторами и в одинаковой мере работающих над тканями для платья, для декоративного убранства интерьера, создающих рисунки обоев, театральные и иные афиши, эскизы к гобеленам. П. Урель, Р. Перрье, Ж. Жанен, П. Марро, П. Фрей — безукоризненный вкус этих мастеров, декоративное чутье, красота их работ создали

современному французкому текстилю общеевропейское признание.

Наиболее значительное явление в декоративном искусстве современной Франции— расцвет ковроделия, традиционной для этой страны области декоративного искусства, совершенно забытой за последние полтора столетия. «Кочующие фрески», по образному определению Корбюзье, гобелены стали желанным украшением современного архитектурного интерьера. Благодаря коврам современная архитектура могла облачиться в тона поэзии, не изменяя своему идеалу строгой простоты. Художники обратились к самым старым традициям французского гобелена, к периоду, когда специфика этого вида искусства только складывалась и обнаруживала себя с особой свободой и беспримесностью. Преломляя обще-стилистические поиски современного декоративного искусства, художники по ковру подчеркивают те поэтические и фантастические начала, которые есть в современном искусстве, создают произведения, не только связанные с архитектурой, но и синтетические сами по себе, соединяющие элементы изображения с орнаментальным началом, включающие, как в коврах Жана Люрса (р. 1892), тексты, геральдические знаки и порожденные нашим временем научные символы. Ковры Люрса читаются, они постепенно раскрывают свой затаенный смысл, не только захватывают красотой и неожиданностью композиции и цветовых сочетаний, но и глубиной ассоциаций, целым строем образов, доступных и понятных людям нашего времени. Лучшие из работ Люрса — его большие ковры 50-х гг.— «Сад поэта», посвященный Полю Элюару, «Четыре петушка», «Ночной полет», «Тропики», «Голубой татарник». Обратившись к ранним французским гобеленам и широко используя их образный строй, Люрса создал свой собственный мир. В его обюссонских коврах есть попытка охватить всю вселенную — солнце, растения, животных, символы времен года, аллегории соединяются на громадных ярких плоскостях непринужденно и с той возвышенной риторичностью, которая для французского декоративного искусства тоже во многом традиционна.



Жан Люрса. Гобелен «Четыре петушка». Фрагмент. Обюссон. 1955 г.

илл. 67



Жан Люрса. Гобелен «Голубой татарник». Фрагмент. Обюссон. 1955 г.

Центр современного ковроделия — Обюссон. Здесь выполняются ковры Люрса, похожие на яркие витражи ковры М. Громера, прямо цитирующие средневековые гобелены ковры Дом-Робера, гобелены М. Сен-Санса с сюрреалистическим налетом, похожие на графические арабески ковры Ж. Пикара-Леду.

Наравне с панно из цветного стекла, с керамическими цветными рельефами современные французские гобелены представляют достижение национальной декоративной школы, своеобразное соединение всех творческих усилий, всех наиболее разумных и поэтических элементов, которые несет в себе архитектура и прикладное искусство современной Франции.

Архитектура

О. Швидковскищ С. Хан-Магомедов

В 1890-е гг. во французской архитектуре продолжали развиваться традиции 1860—1880-х гг. в области широкого применения металла в новых конструкциях (металлический каркас в жилых домах, магазинах и т. д.) и тенденции рационализма (борьба с эклектикой и излишним декором). Однако к концу этого десятилетия влияние модерна, который был воспринят во Франции как модный прием декоративного оформления фасадов зданий, привело к возрождению пышной «модернизированной» эклектики. Наиболее ярко это проявилось во внешнем облике главных павильонов Всемирной парижской выставки 1900 г., фасады которых, возведенные в «вечном» материале (в камне) с обильным беспокойным по форме эклектическим «растительным» декором, скрывали просторные залы, перекрытые смелой металлической конструкцией. Особенно это характерно для

Большого дворца (фасады — архитекторы Деглан и Тома, интерьер — архитектор Лувэ).

Дальнейшее развитие рационалистических тенденций во французской архитектуре этого периода связано прежде всего с внедрением в строительство изобретенного во Франции нового строительного материала — железобетона. В 1890-е гг. инженер Франсуа Геннебик разрабатывает конструкцию железобетонного перекрытия, строит с использованием железобетона мост, элеватор, жилой дом, виллу и т. д., доказав тем самым большие возможности нового материала.

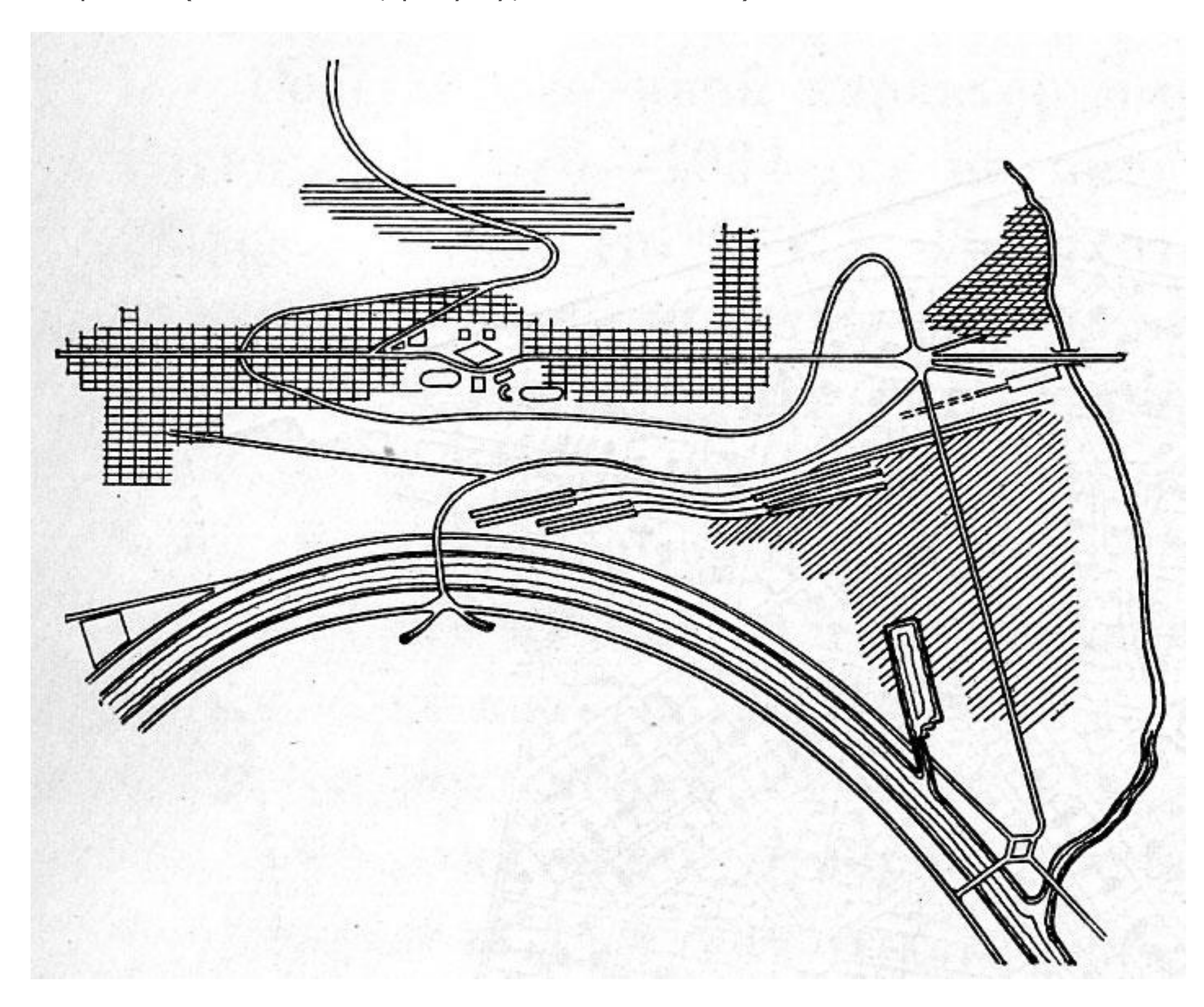
Значительная роль во внедрении железобетона в современную архитектуру не только как чисто конструктивного элемента, но и как материала, влияющего на формообразование, принадлежит Огюсту Перре (1874—1954). В 1903 г. он строит в Париже на улице Франклина жилой дом, где железобетонная конструкция впервые была четко выявлена на фасаде и стала основой его композиции. В построенном по проекту Перре гараже на улице Понтье в Париже (1906) остекленный железобетонный каркас фасада оставлен необлицованным.



Огюст Перре. Жилой дом на улице Франклина в Париже. 1903 г. Фрагмент фасада.

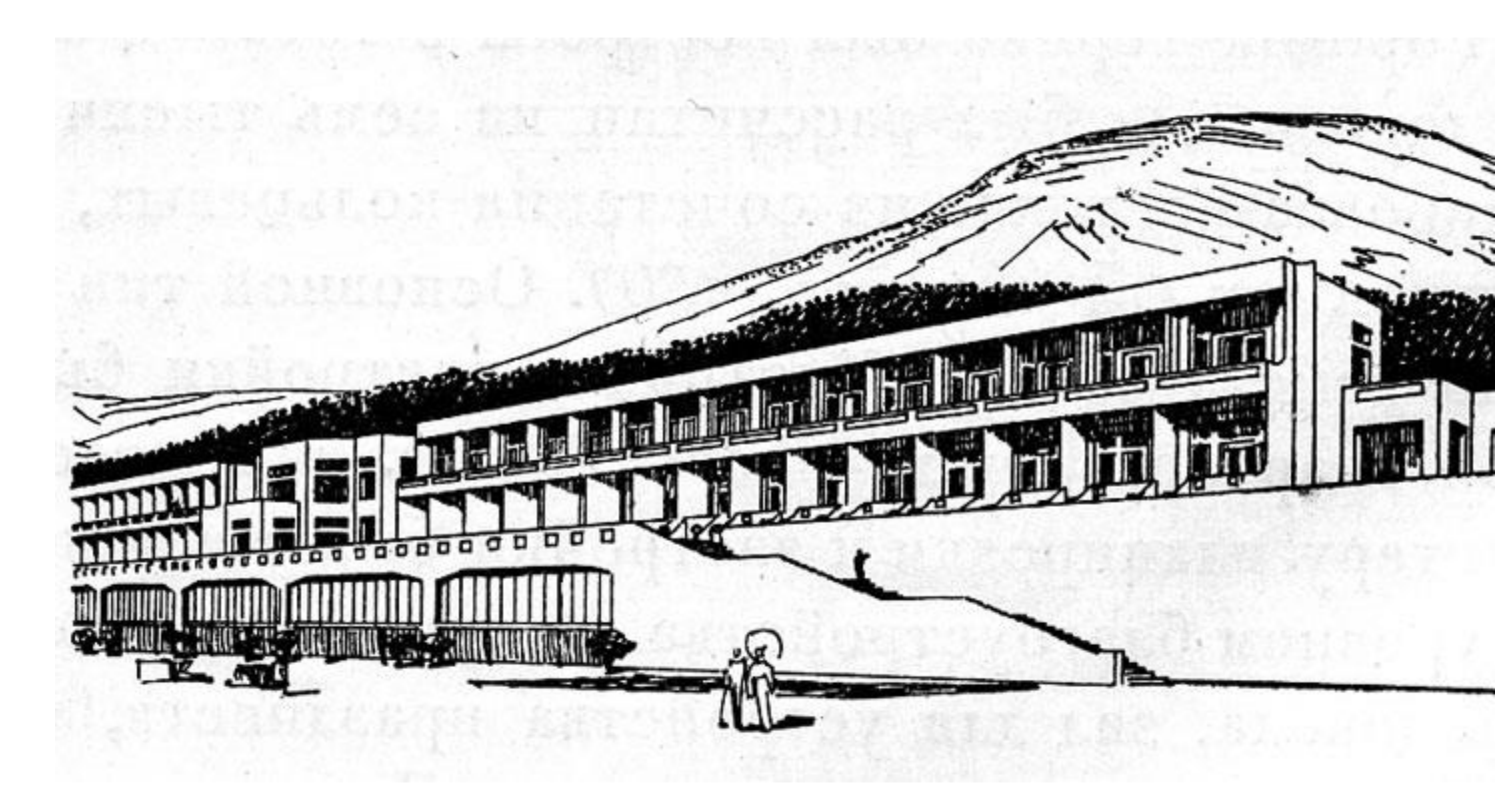
илл. 70

Интересно отметить, что Тони Гарнье (1869—1949) запроектировал из железобетона различные по функциональному назначению здания своего «Промышленного города» (жилые дома, ратушу, вокзал и т. д.).



Т. Гарнье. Проект «Промышленного города». Схема планировки

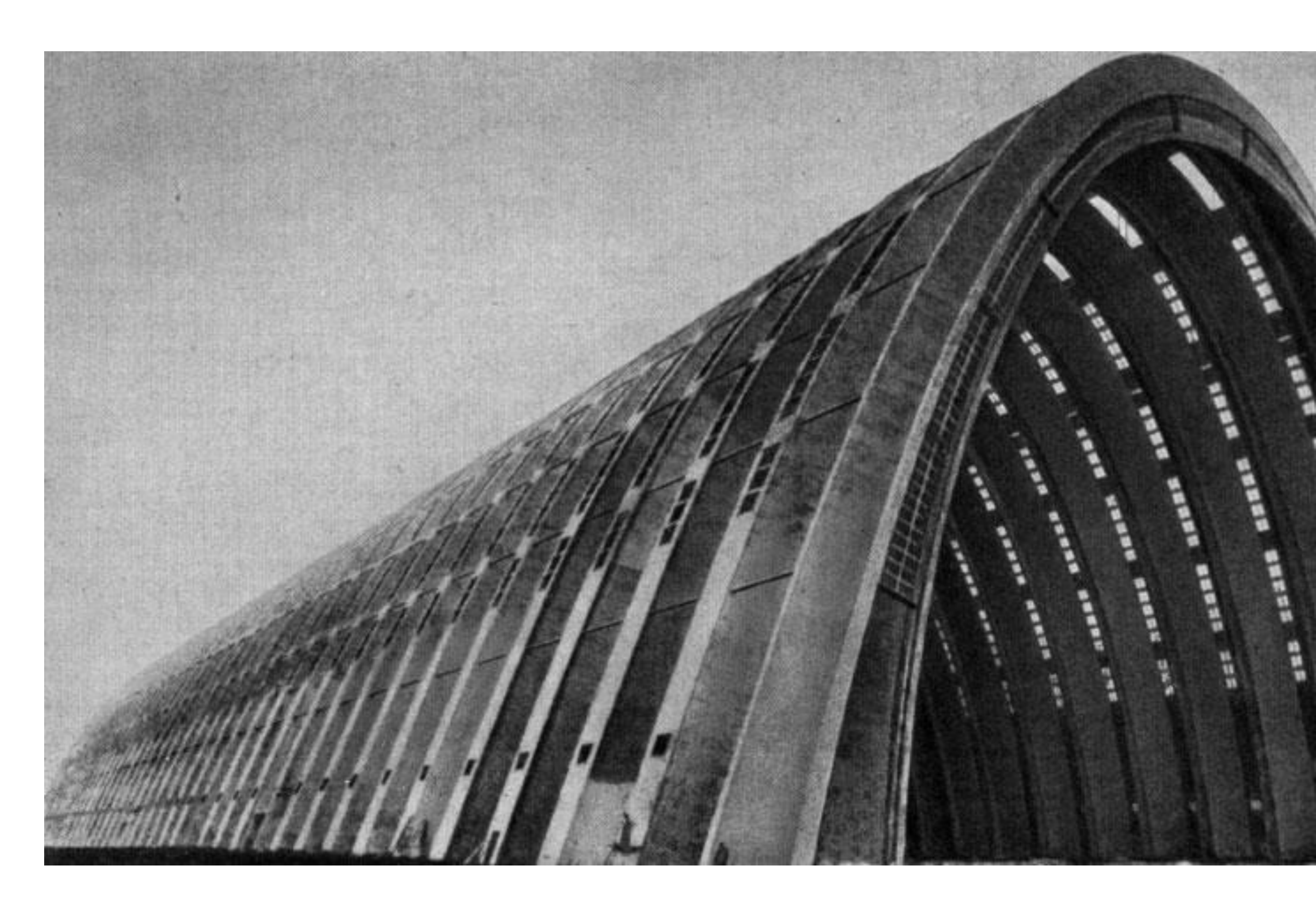
рис. на стр. 129



Т. Гарнье. Проект «Промышленного города». Фрагмент застройки (санаторий)

рис. на стр. 129

Наибольшим достижением этого периода в области использования конструктивных возможностей железобетона могут считаться ангары в парижском пригороде Орли, сооруженные в 1916—1924 гг. по проекту инженера Эжена Фрейсине (1879—1962). При их строительстве был применен складчатый свод параболического очертания, сама форма которого произвела большое впечатление на архитекторов и оказала в дальнейшем влияние на поиски новых художественных решений в современной архитектуре.



Эжен Фрейсине. Ангары для дирижаблей в Орли. 1916—1924 гг.

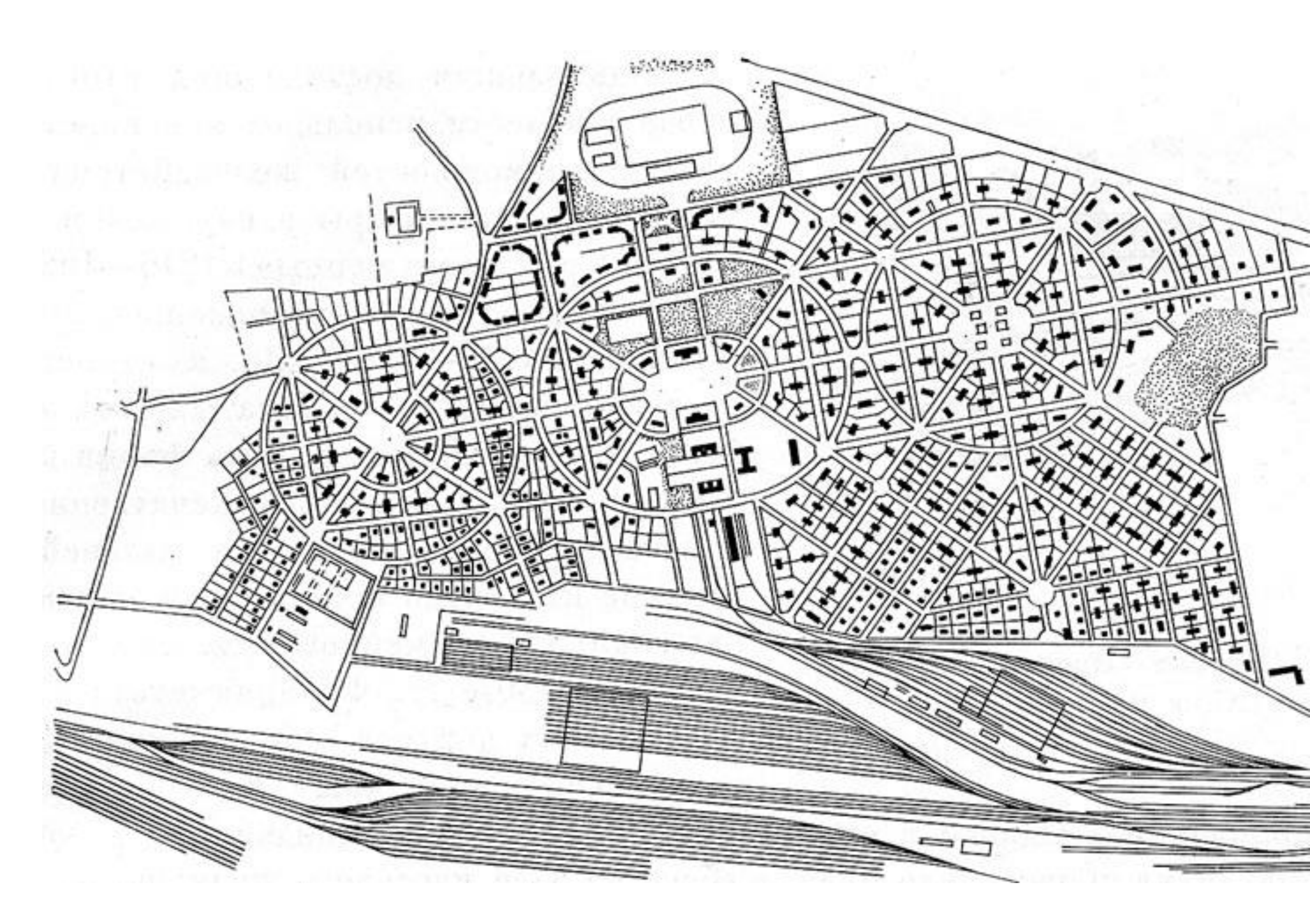
илл. 71 а

В 20—30-е гг. Франция стала одним из основных центров, где формировались творческие принципы западноевропейского функционализма. Однако в отличие от Германии и Голландии, где развитие идей функционализма происходило прежде всего на базе массового жилищного строительства, в совместной работе относительно крупных групп архитекторов (группа «Де Стейл» в Голландии, Баухауз в Германии), для Франции этих лет был характерен резкий разрыв между практикой строительства и получившими широкий международный резонанс радикальными идеями Ле Корбюзье (псевдоним Шарля Эдуарда Жаннере; р. 1887—1965) в области градостроительства и жилищного строительства, высказанными им в книгах и статьях,

опубликованных в 20-е гг. Можно без преувеличения сказать, что Ле Корбюзье был наиболее влиятельной фигурой в зарубежной архитектуре межвоенного периода; популярность его проектов, построек и литературных произведений оттеснила на второй план многие другие достижения французской архитектуры этих лет. А эти достижения, хотя они и не были внешне столь эффектными, как работы Ле Корбюзье, сыграли значительную роль в развитии современной архитектуры Франции.

Строительство жилых комплексов в эти годы осуществлялось кооперативными, муниципальными, государственнызш или иными огранизациями, так как введенный в период войны 1914—1918 гг. контроль над уровнем квартплаты привел к отливу частного капитала из жилищного строительства. В этом сказывались особенности развития французской экономики — быстрое развитие различных форм государственного капитализма. Поэтому в условиях резкого жилищного кризиса, усугублявшегося военными разрушениями, государство было вынуждено пойти на субсидирование «дешевого жилищного строительства — предоставление займов по низким процентам строительным обществам, занимавшимся массовым жилищным строительством,— X. Б. М. (Habitation a Bon Marche). Это способствовало концентрации производства и повлияло на создание так называемых сите-жарден (городов-садов), строившихся по единым проектам. Сите-жарден представляли собой самостоятельные промышленные рабочие поселки или жилые комплексы в предместьях крупных городов.

Осуществлявшееся в рамках X. Б. М. строительство жилых комплексов прошло ряд стадий — от создания поселков из индивидуальных жилых домов с участками до сооружения современных многоэтажных домов с использованием новейших достижений строительной техники. Примерами комплексов различных этапов создания сите-жарден могут служить город-сад Тернье и архитектурный комплекс в Дранси под Парижем.



Город-сад Тернье. 1919—1920 гг. Схема планировки.

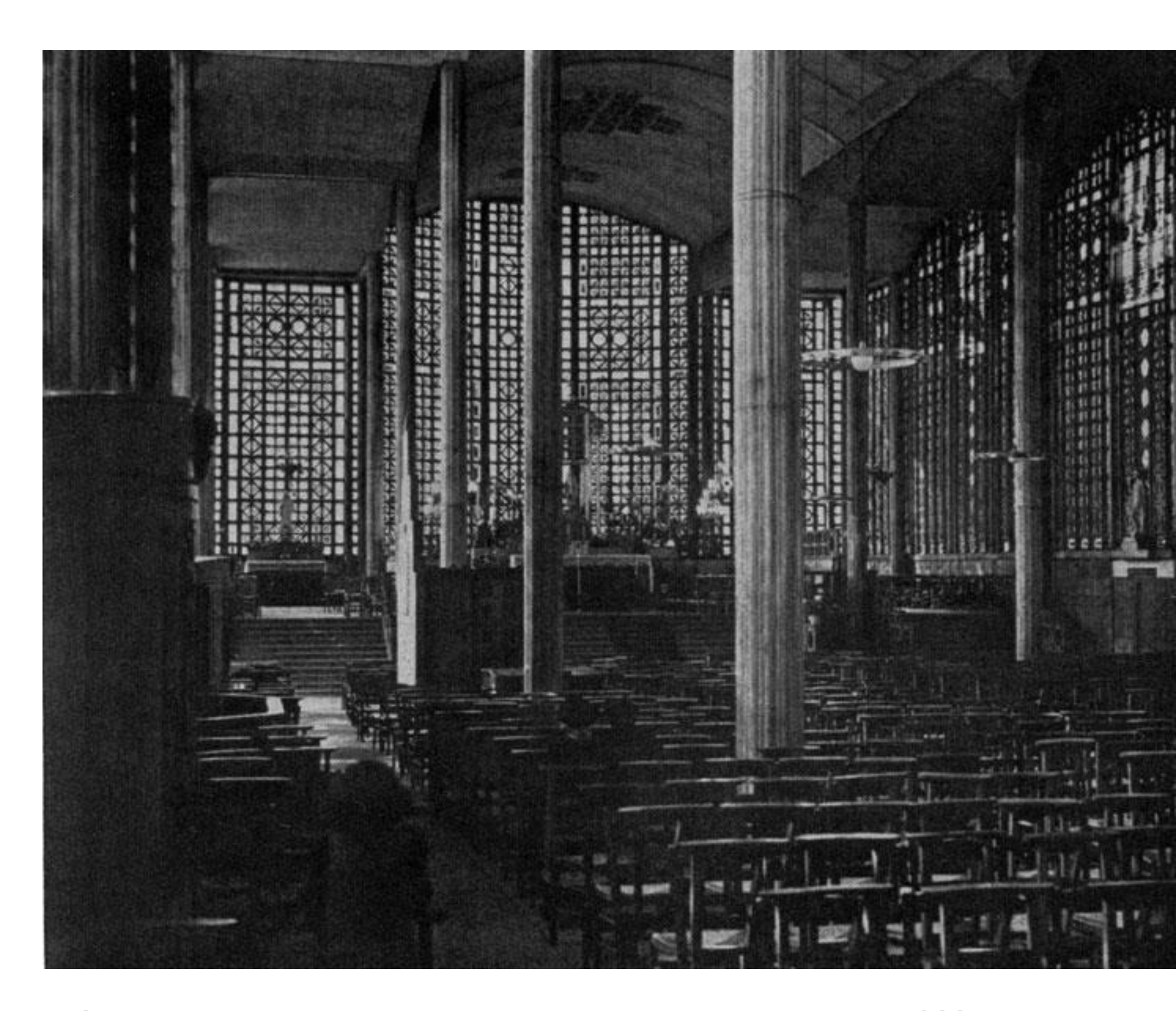
рис. на стр. 130

Городок Тернье был построен в 1919—1920 гг. для персонала Северной железной дороги. Он был рассчитан на семь тысяч жителей и занимал 150—160 га. Его планировка состояла из сочетания кольцевых, диагональных и взаимно перпендикулярных улиц. Основной тип дома — двухэтажный коттедж (общее число домов —1025). Плотность застройки была принята очень низкой — на долю одной квартиры приходилось 700 кв. м городской территории. Городок Тернье по характеру планировки и застройки был типичным городом-садом с достаточно высоким уровнем благоустройства. Вокруг овальной центральной площади были расположены школа, зал для устройства празднеств, почта, медицинский центр, купальное здание, детский сад, мастерские. На окраине

Тернье были отведены обширные участки для стадиона и парка.

Совершенно иной характер имеет жилой комплекс Ла Мюетт в Дранси, построенный в 1930—1934 гг. по проекту архитекторов Эжена Бодуэна (р. 1898) и Марселя Лодса (р. 1891). Он плотно застроен поставленными в ряд пятнадцатиэтажными односекционными (так называемыми башенными) домами, к каждому из которых примыкают два трех-четырехэтажных секционных корпуса. В строительстве жилых домов этого комплекса была применена поточная организация работ и был использован металлический и железобетонный каркас с заполнением из легких сборных бетонных плит, изготовлявшихся на заводе. Это повлияло на характер планировки квартир жилых домов, так как каркас и сборные элементы потребовали введения модульной сетки с единым шагом опор. Кроме жилых домов (на 1200 квартир) комплекс в Дранси включал в себя группу общественных зданий — школу, ясли, детский сад, библиотеку, амбулаторию, церковь.

Значительный интерес представляет школьное строительство этого периода, лучшим образцом которого является школа им. К. Маркса, построенная коммунистическим муниципалитетом одного из предместий Парижа, Виль-Жуифа, в 1931— 1933 гг. по проекту архитектора Андре Люрса (р. 1892). Это целый комплекс, объединяющий в одном здании мужскую и женскую школы, спортивный зал и детский сад. Корпуса школы, сгруппированные вокруг двух прямоугольных дворов, сооружены из железобетона с максимальным остеклением классных помещений.



Огюст Перре. Церковь Нотр Дам в Ле-Ренси в Париже. 1922—1923 гг. Внутренний вид.

илл. 71 б

Железобетон широко применялся во французской архитектуре межвоенного периода не только в зданиях массового назначения и в инженерных сооружениях, но и в уникальных постройках. Большую роль во внедрении железобетона в «большую» архитектуру, как и в предвоенный период, сыграл Перре. Построенные по его проектам швейная мастерская (1919) и ателье театральных декораторов (1923) в

Париже показали новые возможности железобетона. В залитых светом интерьерах этих зданий создавалось совершенно новое ощущение легкости арочных железобетонных конструкций перекрытия. В 1922—1923 гг. по проекту Огюста Перре строится церковь Нотр Дам в Ле Ренси в Париже, несущей конструкцией которой служат тонкие железобетонные столбы. Наружные стены, церкви представляют собой ажурные железобетонные решетки с цветными стеклами, придающими интерьеру неожиданное сочетание современности с мистической приподнятостью. Перре бесспорно занимает почетное место в развитии новой архитектуры, и прежде всего в выявлении конструктивных и художественных возможностей железобетона. И все же, оценивая в целом творчество Перре в межвоенный период, нельзя не отметить известный консерватизм, характерный для его подхода к созданию объемно-пространственной композиции зданий. Огюст Перре как бы пытался соединить в своем творчестве новую функционально-конструктивную основу здания с приемами архитектурно-художественной композиции, свойственными классике.

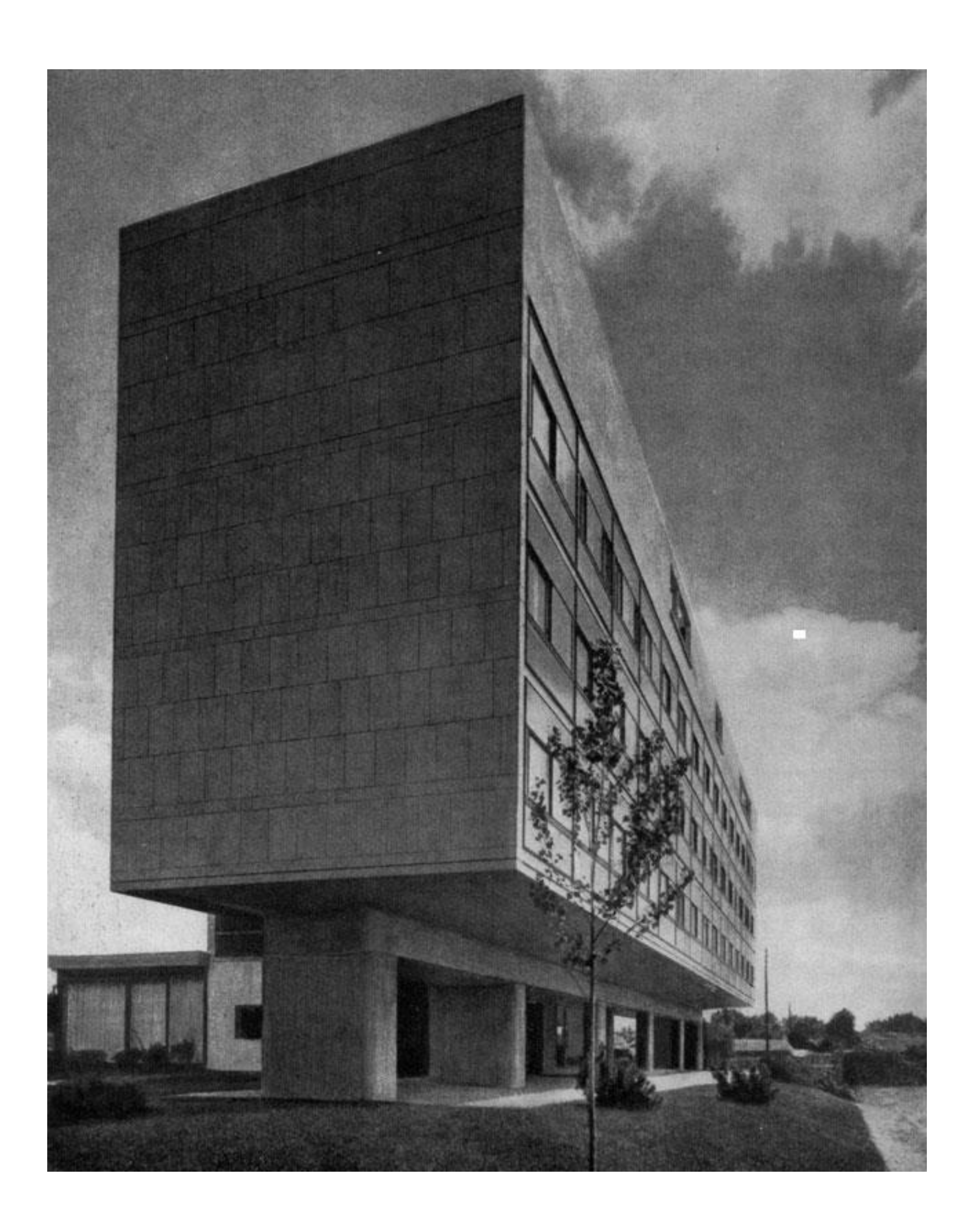
Этого нельзя сказать о творчестве другого крупнейшего французского архитектора— Ле Корбюзье, который именно в эти годы поставил своей целью вырвать мышление архитекторов из плена традиционных представлений и догм. В 20-е гг. он создает целый ряд смелых по замыслу и блестящих по форме проектов, в каждом из которых была заключена мысль, подчас поданная в гипертрофированной, нарочито полемической форме.

Ле Корбюзье бесспорно один из наиболее ярких представителей архитектуры капиталистических стран 20 в. В его проектах и теоретических высказываниях (особенно относящихся к 20-м гг.) заключены не только смелые функционально технические предложения и формально-эстетические поиски, но и стремление выйти за узкие рамки капиталистической действительности. В поисках путей разрешения кризиса капиталистического города и жилищного

вопроса Ле Корбюзье в 20-е гг. пристально изучает опыт советской архитектуры.

Ле Корбюзье в своих проектах 20-х гг. не отделял развитие нового в современной архитектуре от решения социальных проблем. И это было безусловно сильной стороной его теоретических и проектных предложений. Вместе с тем нельзя не отметить, что, не владея марксистским мировоззрением, Ле Корбюзье не понимал всей сложности взаимоотношения социально-экономических условий и архитектурной среды. Он, преувеличивая роль архитектуры в социальном переустройстве общества, считал даже возможным заменить социальную революцию рациональной архитектурной организацией жизни общества.

Большое влияние творчества Ле Корбюзье на архитекторов многих стран в 20-е гг. объясняется тем, что, в отличие от других крупных архитекторов того периода, теоретические взгляды и творческое кредо Ле Корбюзье представляли собой единую (хотя и не во всем стройную) творческую платформу, включавшую в себя проблемы и города в целом, и жилого комплекса, и бытового оборудования квартиры, проблемы заводского изготовления стандартных строительных элементов, поиски новой художественной формы, попытки по-новому подойти к проблеме архитектурной организации пространства. Это последнее было особенно важной составной частью творческого кредо Ле Корбюзье и как бы цементировало и объединяло в единую систему подчас противоречивые и не всегда последовательные взгляды мастера. В подходе к архитектурному пространству проявился незаурядный художественный талант Ле Корбюзье, который позволял ему, даже вопреки своим же противоречивым теоретическим взглядам, создавать выдающиеся произведения современной архитектуры, роль которых в становлении новой архитектуры часто далеко превосходит их конкретное функциональное назначение.



Ле Корбюзье и Пьер Жаннере. Общежитие швейцарских студентов в Париже. 1930—1932 гг.

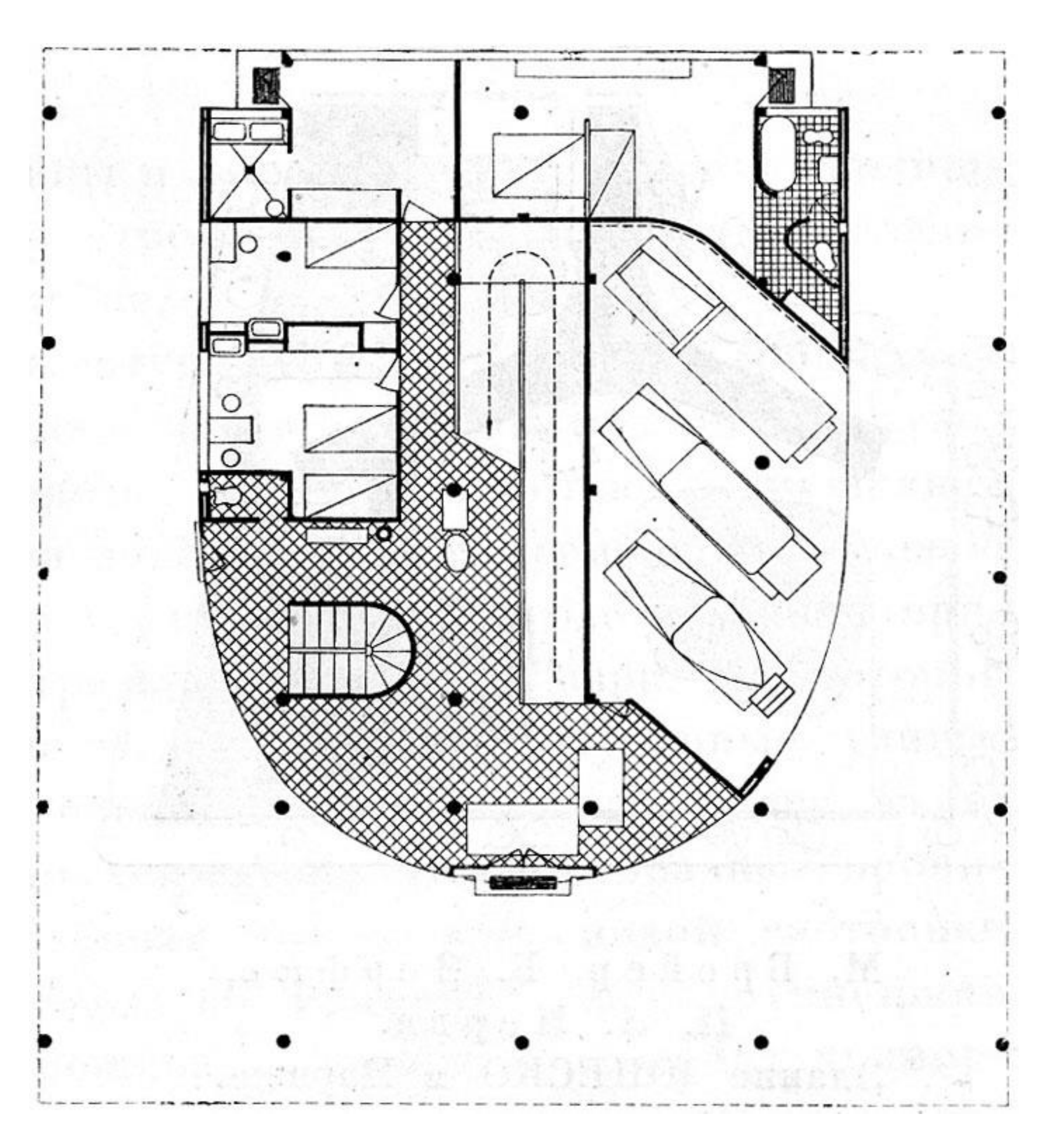
илл. 72



Ле Корбюзье. Вилла Савой в Пуасси. 1927—1931 гг.

илл. 73 а

Таковы, например, построенные по проектам Ле Корбюзье вилла Савой в Пуасси (1927—1931), общежитие швейцарских студентов в Париже (1930—1932), жилые дома на выставке Веркбунда в Штутгарте (1927), конкурсный проект здания Лиги наций в Женеве (1927).



Ле Корбюзье. Вилла Савой в Пуасси. 1927—1931 гг. План первого этажа.

рис. на стр. 133

В этих, а также в ряде других своих проектов и построек Ле Корбюзье проверяет на практике сформулированные им основные профессиональные приемы новой архитектуры — свои ставшие знаменитыми «пять принципов»: 1) дом на столбах; 2) сад на плоской крыше; 3) свободный план; 4) горизонтально-протяженные окна; 5) свободная композиция фасада. Эти принципы безусловно отражали те большие изменения, которые произошли в архитектуре первой четверти 20 в. под влиянием внедрения в строительство научно-технических достижений и явились в известном смысле подведением итогов изменения творческого метода архитектора к началу 20-х гг. Вместе с тем в «пяти принципах» Ле Корбюзье можно видеть попытку создать в противовес классическому ордеру некую новую художественно-композиционную систему, которая могла бы явиться основой для достижения единства формы в современной архитектуре. Он как бы стремился восстановить утраченное (с отмиранием ордера) звено во взаимосвязи функционально-технической основы и средств архитектурно-художественной выразительности.

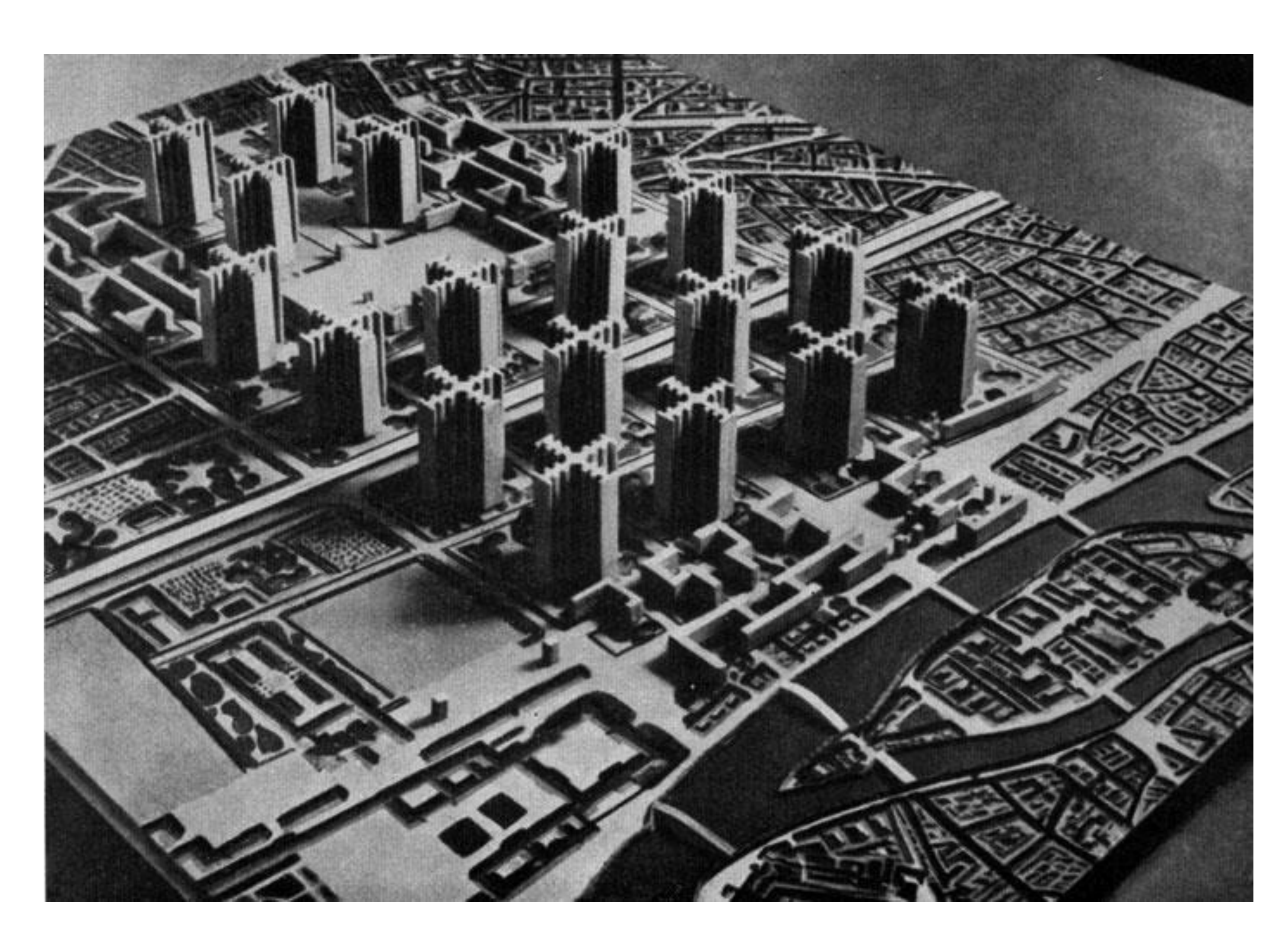
«Пять принципов» Ле Корбюзье были с восторгом встречены не только сторонниками функционализма, но и теми, кто воспринял его как новое модное направление. Началась подлинная эпидемия стилизаторства «под Корбюзье»—во многих странах Европы строились виллы и доходные дома, школы и конторские здания с плоской кровлей, горизонтальными окнами, столбами вместо первого этажа и т. д. Весь этот набор внешних средств и приемов в глазах многих стал олицетворять функционализм, или, как его тогда называли, «международный стиль».

Но, разумеется, не эти «пять принципов» являлись основным вкладом Ле Корбюзье в развитие новой архитектуры. Значительно большее влияние на современную архитектуру оказали такие стороны его творчества, как поиски нового подхода к проблеме пространства в современной

архитектуре, градостроительные идеи и предложения по организации массового жилищного строительства.

Ле Корбюзье (как и советскому архитектору И. Леонидову, например) вообще было свойственно стремление к созданию поисковых проектов-идей, в которых подчас в обнаженной форме высказывалась основная мысль. Таковы его градостроительные проекты 20-х гг., в которых Ле Корбюзье предлагал сочетать урбанизацию поселений с отделением транспорта от пешеходов и высвобождением значительных территорий для зеленых насаждений. Вместо хоуардовского города-сада с индивидуальными домиками он предлагал строить города-сады, состоящие из небоскребов.

В 1922 году Лс Корбюзье выступает с диорамой, посвященной «Современному городу на 3 миллиона жителей». Центр этого города он запроектировал в виде окруженной зеленой зоной группы небоскребов. Ле Корбюзье считал, что разрешения транспортных и санитарно-гигиенических проблем современного города можно достичь путем повышения плотности населения города при одновременном резком снижении плотности застройки. Наиболее последовательно эта идея высвобождения максимум свободного озелененного пространства была выражена Ле Корбюзье в проекте реконструкции центра Парижа, так называемом «Плане Вуазен» (1925). По этому проекту предполагалось полностью свести значительную часть застройки центрального района города и создать на его месте новый город. Лс Корбюзье предлагал на освобожденной от старой застройки территории создать два основных района: деловой район должен был застраиваться крестообразными в плане небоскребами высотой до 200 м, занимающими лишь пять процентов территории. Остальная площадь отводилась под зелень, транспортные магистрали и стоянки для автомашин.



Ле Корбюзье. Проект реконструкции центра Парижа («План Вуазен»). 1925 г. Макет.

илл. 73 б

В проекте «Лучезарного города» (1939), который, по-видимому, был создан Ле Корбюзье не без влияния проектировавшихся в тот период в СССР домов-коммун, предлагалось создать город из гигантских жилых домов на 27 тысяч человек каждый, в пределах которых их жители обеспечивались полным коммунально-бытовым и торговым обслуживанием (частичным осуществлением этого проекта является построенный уже после второй мировой войны жилой дом в Марселе, так называемая «жилая единица»).

В тридцатые годы творческая активность многих сторонников новой архитектуры во Франции пошла на убыль. Причиной этого было осознание архитекторами невозможности в условиях капитализма осуществления их радикальных новаторских проектов, созданных в 20-е гг. под влиянием революционного подъема 1918— 1920 гг., и разочарование в функционализме ряда архитекторов, особенно тех из них, которые восприняли это творческое направление как новую стилевую моду в зодчестве.

Во второй половине 30-х гг. в архитектуре Франции начинают преобладать неоклассицистические тенденции, во многом созвучные творческим принципам О. Перре, и даже откровенный консерватизм. Наиболее наглядно это проявилось в архитектуре Международной парижской выставки 1937 г.

* * *

Разрушения в годы второй мировой войны и дальнейшее обострение жилищной нужды во многом повлияли на характер строительства во Франции в послевоенный период, особенно в первое десятилетие.



Вид Гавра со стороны порта после реконструкции. 1945—1950-е гг. Архитектор Огюст Перре.

илл. 76 а

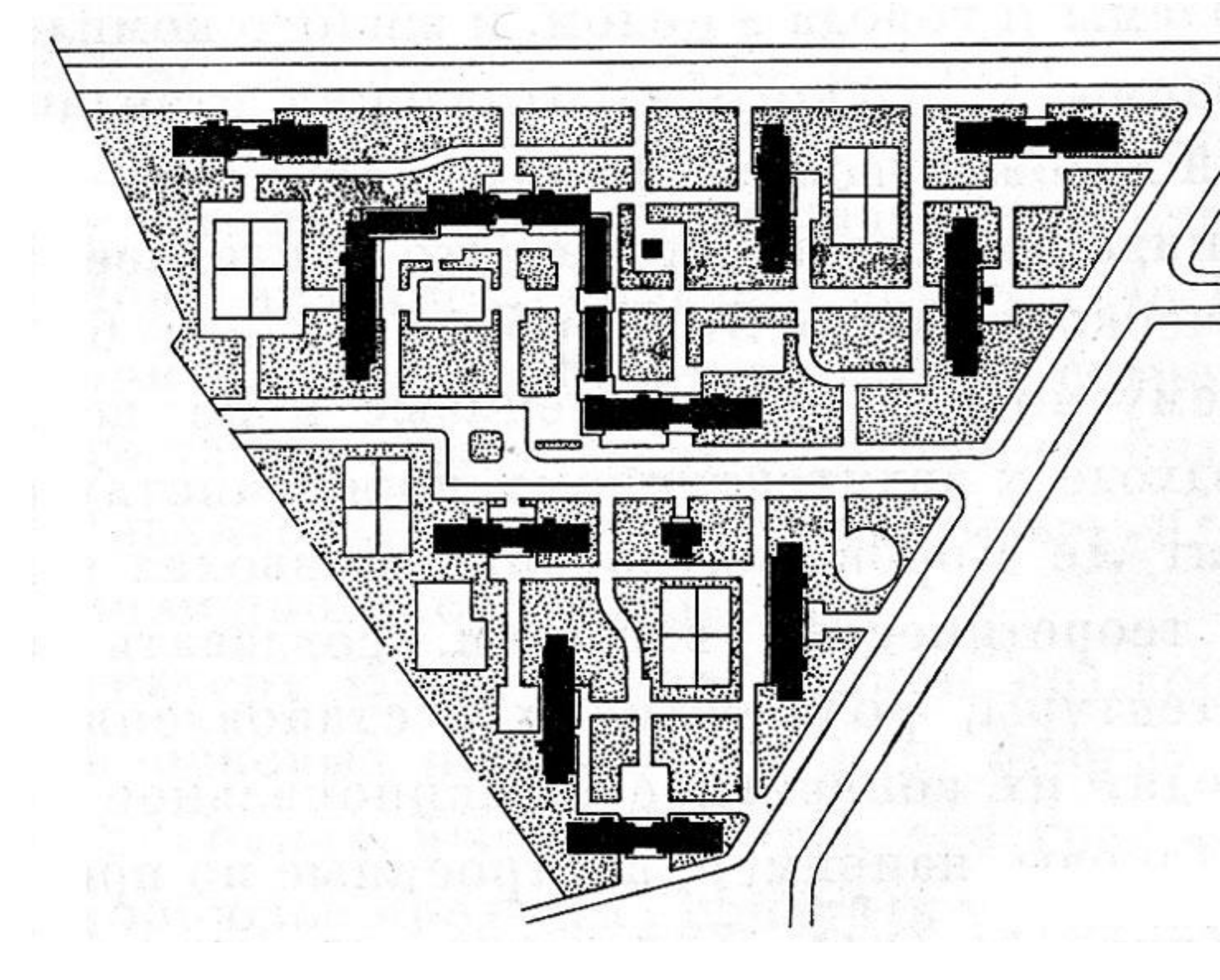
Значительный резонанс в мировой архитектурной печати получил опыт восстановления и реконструкции Гавра, проводившихся в эти годы под общим руководством О. Перре. Центральная часть города, почти полностью разрушенная но время войны, фактически была построена заново, получив совершенно новую планировку, хотя и основанную на довольно традиционном методе создания прямоугольной сетки улиц. К центральной площади Гавра, на которой расположена

ратуша, сходятся две главные взаимно перпендикулярные улицы. Одна из них — бульвар Фонт — выходит к океану, со стороны которого въезд на нее фланкирован двумя башенными домами, образующими своеобразные пропилеи. Вся планировка и объемно-пространственная композиция новой застройки Гавра подчинены задаче создать парадный въезд во Францию через крупнейший порт страны. Как морской «фасад» города решена, например, застройка приморского проспекта. Силуэт города, хорошо воспринимаемый при подъезде со стороны моря, обогащен сочетанием секционных и башенных жилых домов и созданием двух высотных композиционных акцентов — 18-этажной башни ратуши и церкви-маяка.

Опыт строительства Гавра сыграл значительную роль в развитии новой архитектуры, особенно в области внедрения в жилищное строительство индустриальных методов. Большая часть жилых домов имеет каркасно-панельную конструкцию и единую модульную сетку 6,24 X 6,24 м. Однако эта работа не могла не отразить творческих принципов се руководителя — О. Перре. Как и в произведениях довоенного периода, в новой застройке Гавра сказалось стремление Перре соединить современные научно-технические достижения с композиционными принципами классики. Явившись хорошей школой крупносборного жилищного строительства, Гавр не стал, однако, значительным явлением в области развития современных градостроительных идей. Планировка центрального района города, организация кварталов, застройка центральных площадей — все это при внешней новизне и отдельных профессиональных находках не содержало принципиально новых предложений организации жизни города, хотя сам по себе факт застройки в условиях капитализма значительного городского района по единому проекту безусловно является событием. И внешний облик новых построек Гавра с характерным для Перре выявленном на фасаде железобетонного каркаса несет на себе следы творческого компромисса, стремление в композиции современных по конструкциям зданий сохранить приемы композиционного построения, свойственные прошлому

(подчеркивание карниза, применение ленточных балконов в качестве горизонтальных членений и т. д.).

Более интересны с точки зрения организации быта населения жилые комплексы, выполненные по проектам А. Люрса. Привлечение коммунистическими муниципалитетами небольших городов Мобежа и Сен-Дени к созданию жилых комплексов для рабочих такого архитектора, как А. Люрса, является редким в капиталистических условиях случаем совпадения прогрессивного социального заказа с мировоззрением архитектора (Люрса, как известно, член Коммунистической партии Франции). Это позволило создать в этих городах жилые комплексы, не только интересные в чисто профессиональном отношении (свободная планировка кварталов, современный облик зданий, типовые квартиры со стандартным оборудованием и т. д.), но и имеющие ряд прогрессивных черт в организации жизни населения: при создании жилых комплексов, например, в городе Сен-Дени большое внимание уделялось социально-бытовым устройствам (торговый центр, школьная группа, диспансер, детская консультация, ясли и кинотеатр)



Андре Люрса. Жилой комплекс им.Поля Ланжевена в Сен-Дени. 1947— 1950 гг. Схема планировки.

рис. на стр. 131

В послевоенные годы во Франции продолжалось так называемое «социальное» жилищное строительство, осуществляющееся с использованием государственных кредитов. Такое строительство имеет во Франции ряд разновидностей — оно может осуществляться общественными жилищными бюро (квартиры, сдаваемые внаем; или различными жилищными кооперативами, члены которых

приобретают квартиру в собственность с использованием государственной ссуды. В первом случае — это дешевые квартиры, доступные среднеоплачиваемому рабочему, во втором — это относительно дорогие, как правило, недоступные рабочим жилища.

Строительство при помощи жилищных бюро, например, в департаменте Сены ведется главным образом в тех пригородных коммунах, где муниципалитеты возглавляются коммунистами. Здесь достигнуты некоторые успехи в обеспечении рабочих дешевым удобным жильем. В других же коммунах строятся в основном жилища, предназначенные для продажи. Из такого строительства извлекают выгоду различные фирмы, осуществляющие застройку, причем нередки случаи различных финансовых махинаций за счет пайщиков.



Эмиль Аийо. Жилой комплекс Куртильер в Пантене близ Парижа. 1950-е гг. Аэрофотосъемка.

илл. 77

В 50—60-х гг. в градостроительстве Франции все шире начинают применяться такие новые приемы, как свободная планировка и смешанная застройка жилых комплексов. Большое влияние на это строительство оказали как опыты архитекторов других стран (Англии, Швеции), так и поиски самих французских архитекторов. Так, например, значительную роль сыграл конкурс на проект экспериментального жилого комплекса Сите Роттердам в Страсбурге. Построенный по проекту архитектора Э. Бодуэна в 1951—1953 гг., этот комплекс состоит из одиннадцати жилых домов на 806 квартир (два дома — высотой 2—3 этажа, семь домов—4— 5-этажные, один дом имеет 7—9 этажей и один 14 этажей). Кроме того, жилой комплекс включает две школы. Жилые дома свободно поставлены на участке с учетом наиболее благоприятной ориентации, школы расположены в озелененной зоне. Примененные в комплексе типы домов позволяют учесть потребности различных по составу семей — одиноких, малосемейных, многосемейных. Характерным примером поисков новых приемов планировки и застройки жилых комплексов является комплекс Куртильер в Пантене близ Парижа (1950-е гг., архитектор Эмиль Аийо), где криволинейные в плане протяженные секционные дома применены вместе с группой башенных домов, живописно расположенных на участке.



Ле Корбюзье. Жилой дом в Марселе. Фрагмент фасада. 1947—1952 гг.

илл. 74

В послевоенные годы с особой остротой встал вопрос о необходимости коренной реконструкции Парижа. Несмотря на все попытки приостановить рост Большого Парижа, его население продолжает быстро увеличиваться (например, с 1954 по 1960 г.— на 140 тысяч в год) и уже превысило семь миллионов человек, что составляет почти пятую часть всего населения страны. В катастрофическом состоянии находится транспортная система Парижа. Отсутствие выделенных площадок для стоянок автомашин приводит к тому, что и без того узкая проезжая часть большинства улиц оказывается еще более затесненной, так как вдоль обоих тротуаров по всему городу стоят бесконечные вереницы автомашин. Темпы роста автомобильного движения в Париже таковы, что создается реальная угроза полной закупорки всех транспортных артерий. Плотная застройка центральных районов Парижа и частная собственность на землю делают невозможной кардинальную реконструкцию уличной сетки. В этих условиях было признано целесообразным строительство подземных дорог для автотранспорта. Однако и это предложение наталкивается на серьезные препятствия: поскольку положения французского гражданского кодекса распространяют право частной собственности не только на поверхность земельных участков, но и на неограниченную глубину, трассировка подземных дорог должна совпадать с уличной сетью. На протяжении 20 в. неоднократно выдвигались различные проекты коренной и частичной реконструкции Парижа, но все они оставались лишь на бумаге.

В начале 60-х гг. был выдвинут еще один, пожалуй, наиболее «кардинальный» проект, предлагающий создать на расстоянии 30—50 км от существующего города новый город на один-два миллиона жителей—«параллельный» Париж. По мысли авторов этого проекта, новый город, связанный скоростным транспортом с центром Парижа, решил бы

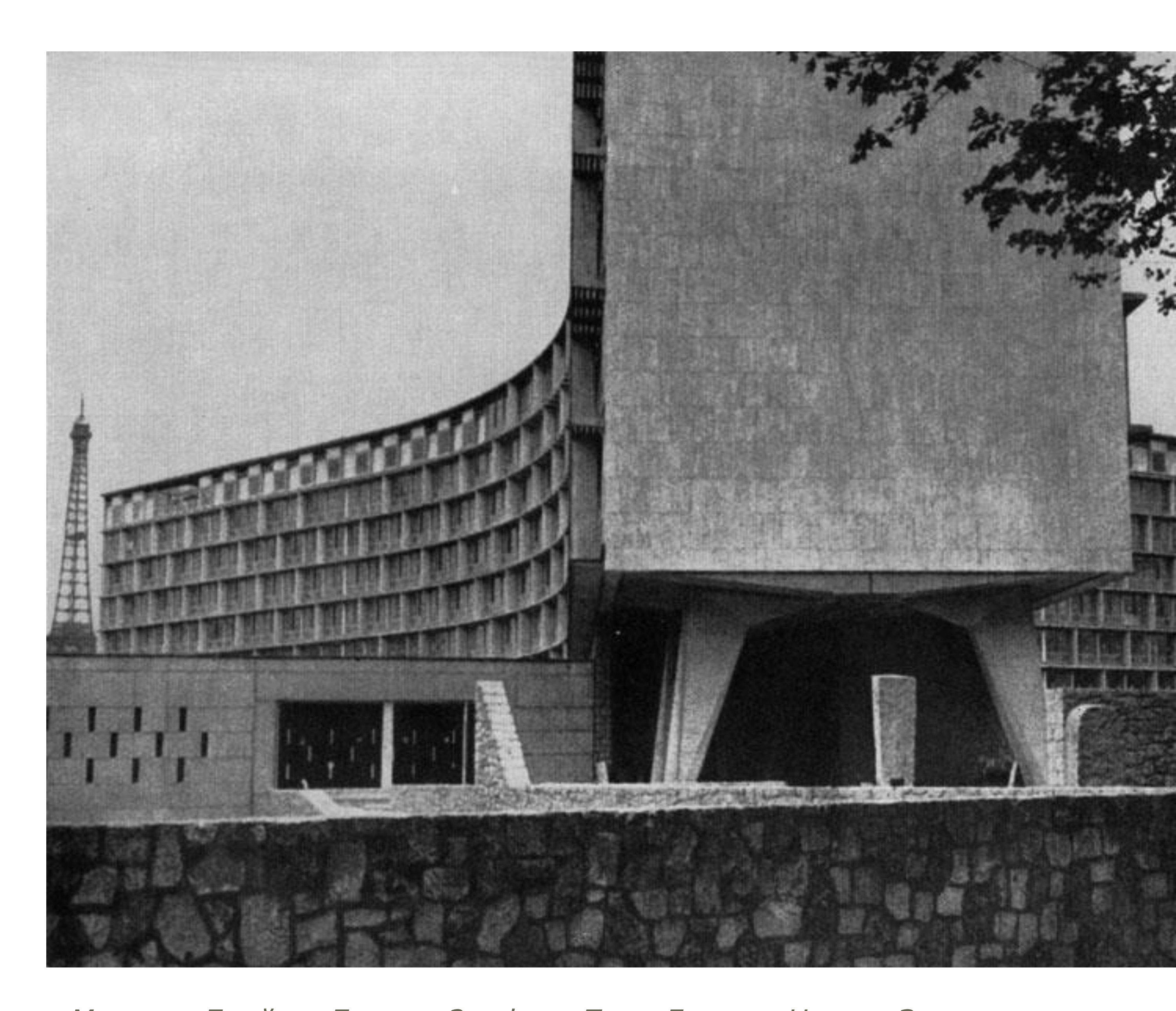
проблему роста и развития столицы. Идея создания. «параллельного» Парижа нашла сторонников как во Франции, так и за рубежом. Был создан проект параллельного города для Тулузы (на 100 тысяч человек), появились предложения создать «параллельный» Лион и «параллельный» Токио.

Значительным событием в архитектуре послевоенного периода было строительство в 1953—1958 гг. здания ЮНЕСКО в Париже по проекту Марселя Брейера (р. 1902), Бернара Зерфюса (р. 1911) и П. Л. Нерви. Комплекс состоит из трех корпусов. Восьмиэтажный главный корпус, в котором расположены административные помещения, решен в плане в виде трилистника; он опирается на два ряда открытых железобетонных опор переменного сечения. Оригинальная конструкция применена в трапециевидном в плане корпусе, в котором размещены залы заседаний. Она представляет собой сочетание рамной и складчатой конструкции и, оставленная открытой, создает новый по облику интерьер зала пленарных заседаний. Третий корпус (прямоугольный в плане) предназначен для постоянных представительств. В комплекс здания ЮНЕСКО включен также японский садик, созданный по проекту И. Ногучи. Однако в целом здание ЮНЕСКО не является новым словом в развитии современной архитектуры. Его значение скорее в своеобразном подведении итогов определенного этапа в развитии новой архитектуры, показе многообразия и возможностей разработанных в ней конструктивных, функциональных и художественных приемов.



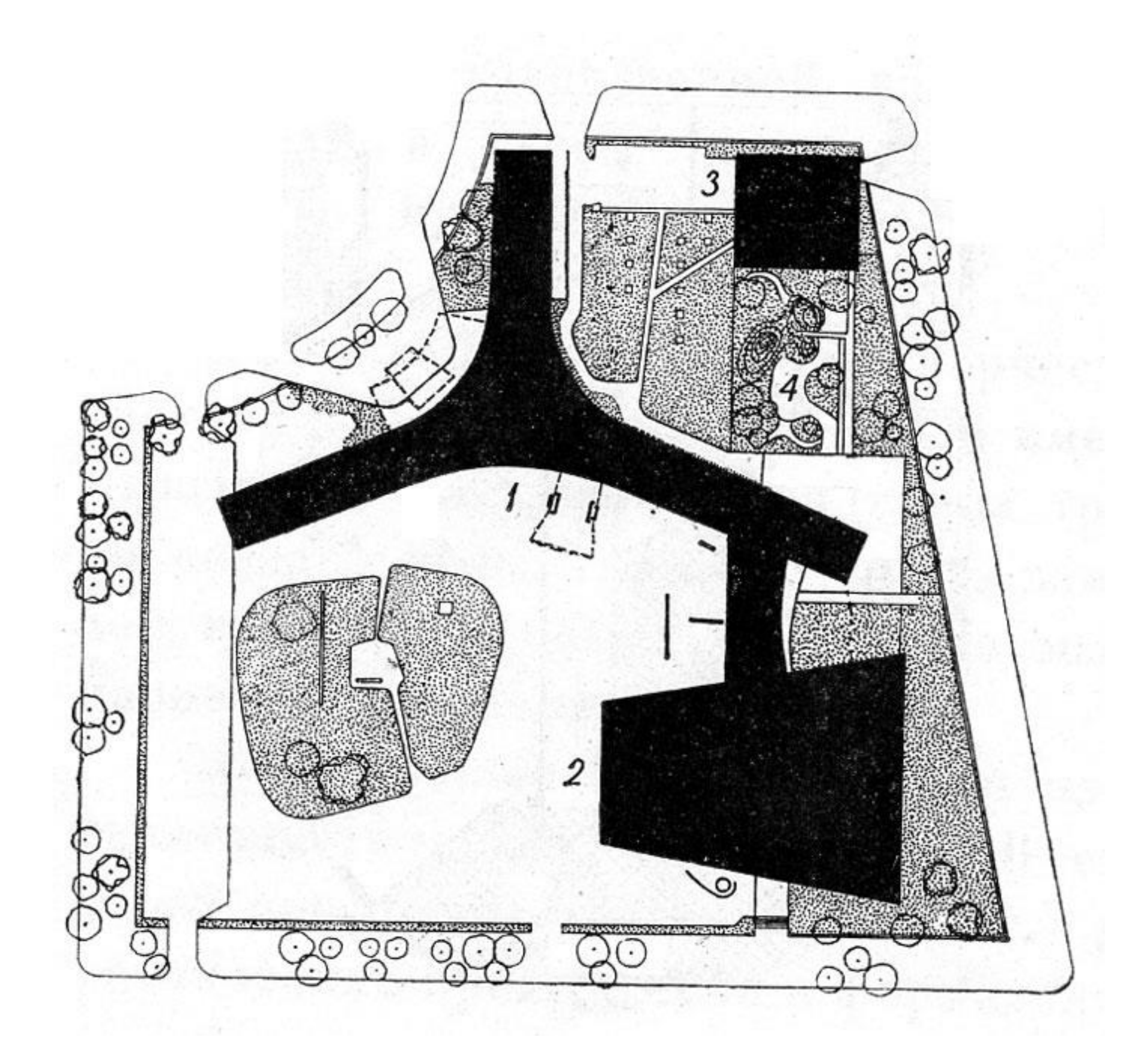
Марсель Брейер, Бернар Зерфюс, Пьер Луиджи Нерви. Здание секретариата ЮНЕСКО в Париже. 1952—1958 гг.

илл. 78



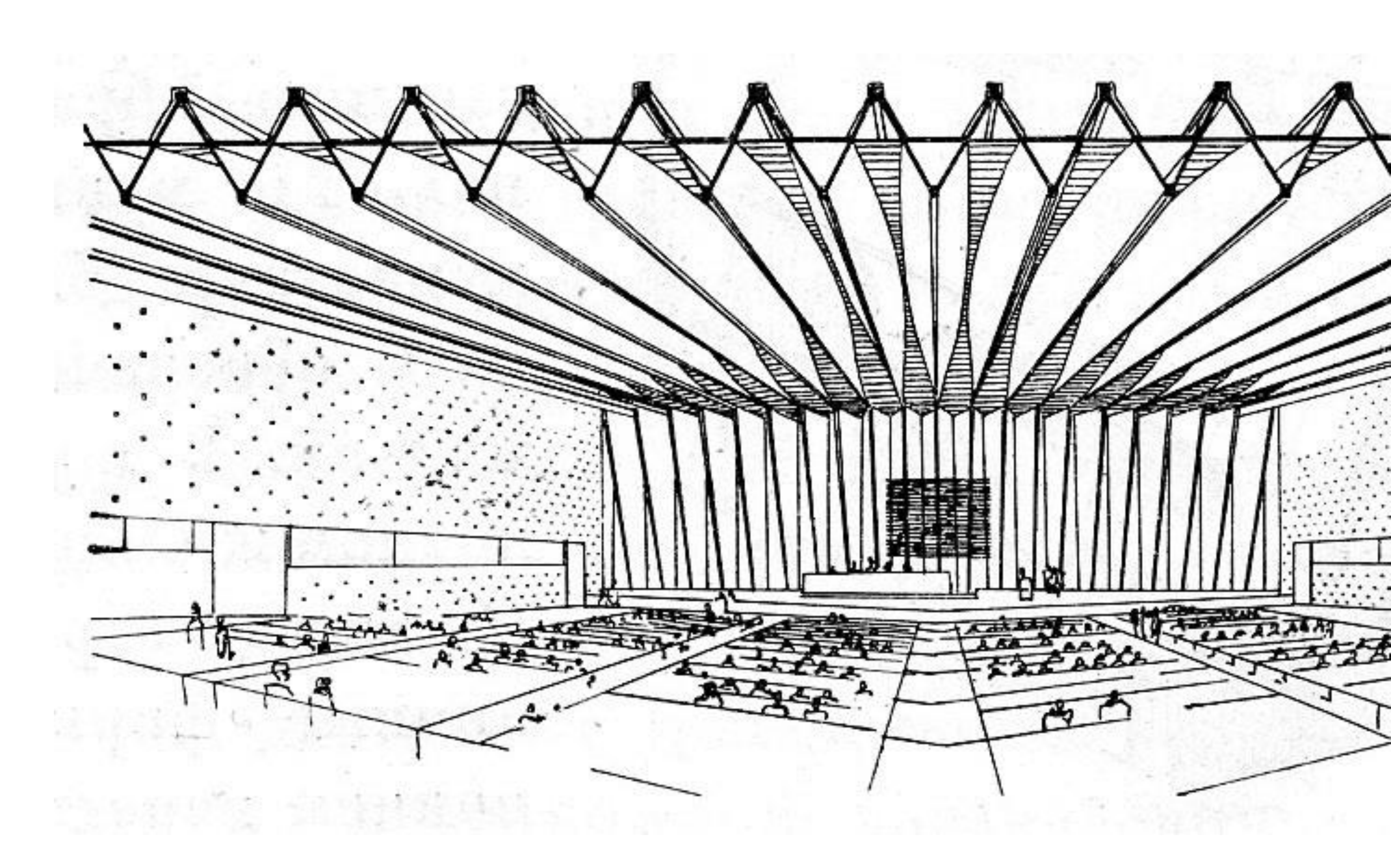
Марсель Брейер, Бернар Зерфюс, Пьер Луиджи Нерви. Здание секретариата ЮНЕСКО в Париже. 1952—1958 гг. Вид с юго-запада.

илл. 79



Марсель Брейер, Бернар Зерфюс, Пьер Луиджи Нерви. Здание ЮНЕСКО в Париже. 1952— 1958 гг. План комплекса, 1. Здание секретариата. 2. Корпус зала пленарных заседаний. 3. Корпус постоянных представительств. 4. Японский садик.

рис. на стр. 134



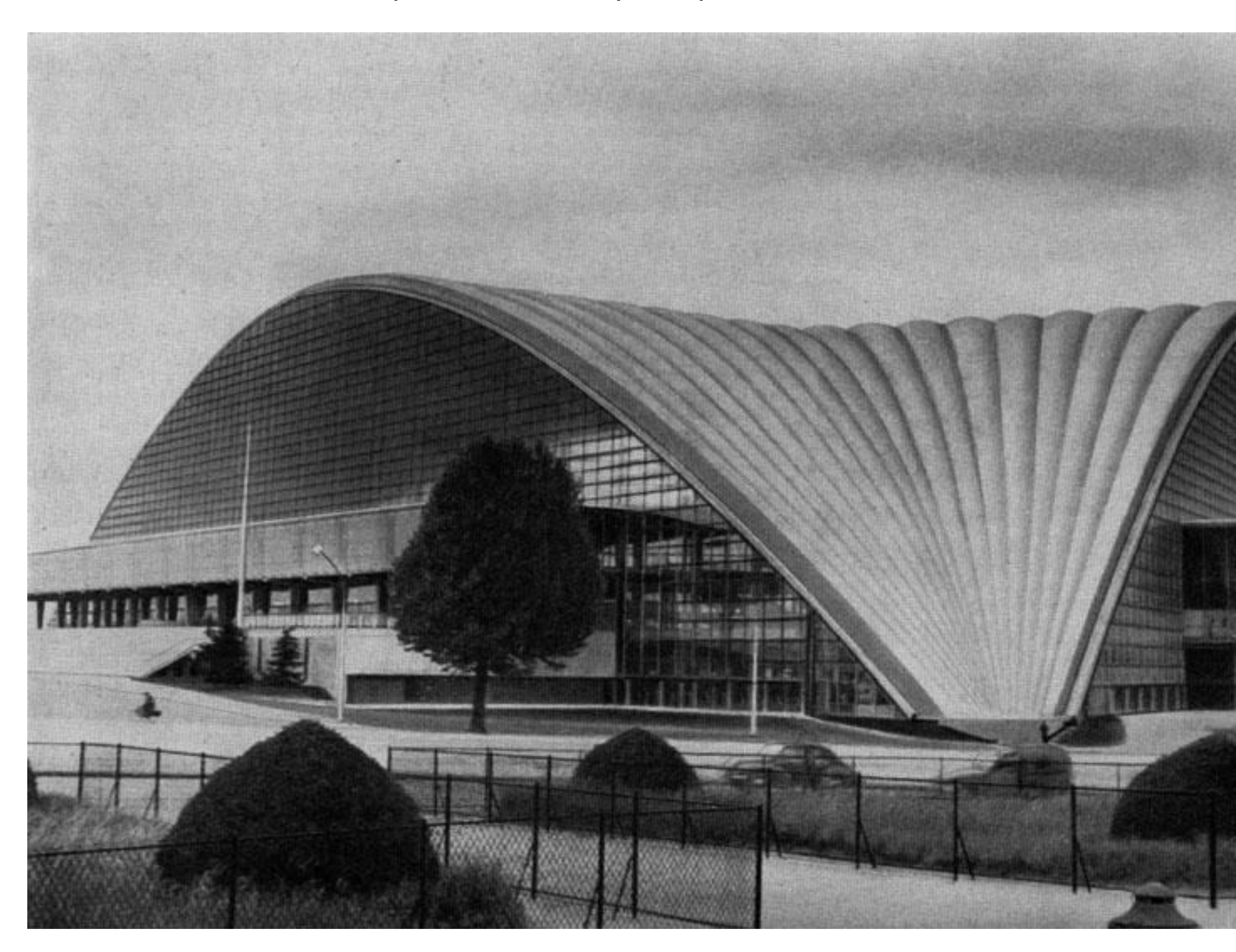
Марсель Брейер, Бернар Зерфюс, Пьер Луиджи Нерви. Здание ЮНЕСКО в Париже. Интерьер зала пленарных заседаний.

рис.на стр.135

Крупным общественным комплексом, построенным в послевоенные годы в Париже, является и Дом радио (окончен в 1963 г., архитекторы А. Бернар и другие), который, однако, с художественной точки зрения едва ли можно считать одним из высших достижений современной архитектуры — его объемно-пространственная композиция не только во многом надуманна, но и не уравновешенна по силуэту.

Большим техническим достижением французских архитекторов является созданное в 1958 г. по проекту Б. Зерфюса, Камело и Ж. де Майи треугольное в плане здание Национального центра промышленности и техники, покрытое самой крупной из числа осуществленных пространственной

железобетонной конструкцией — опирающимся на три точки сводом-оболочкой с пролетом между опорами 218 м.

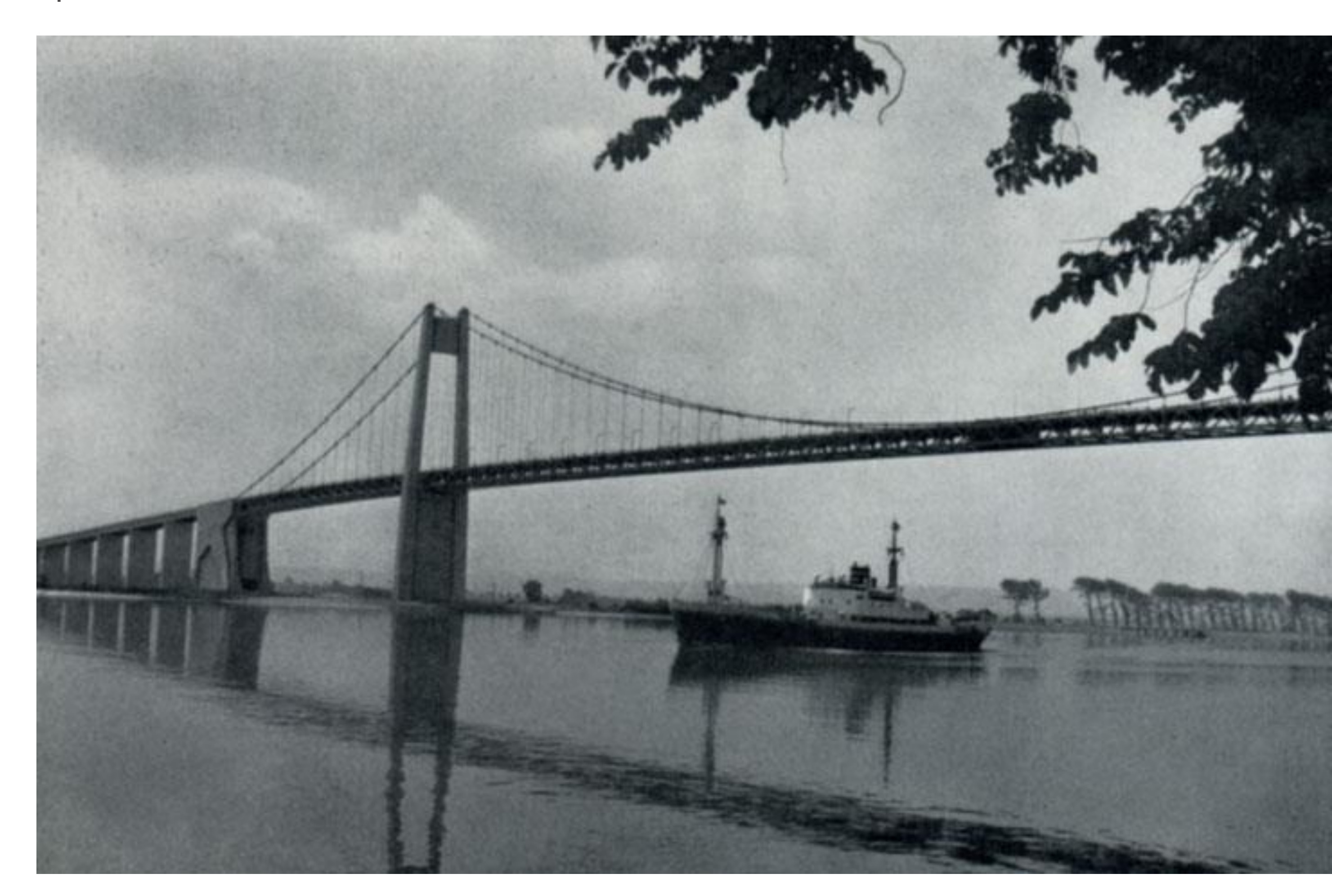


Бернар Зерфюс, Камело, Ж. де Майи. Здание Национального центра промышленности и техники в Париже. 1958 г.

илл. 80

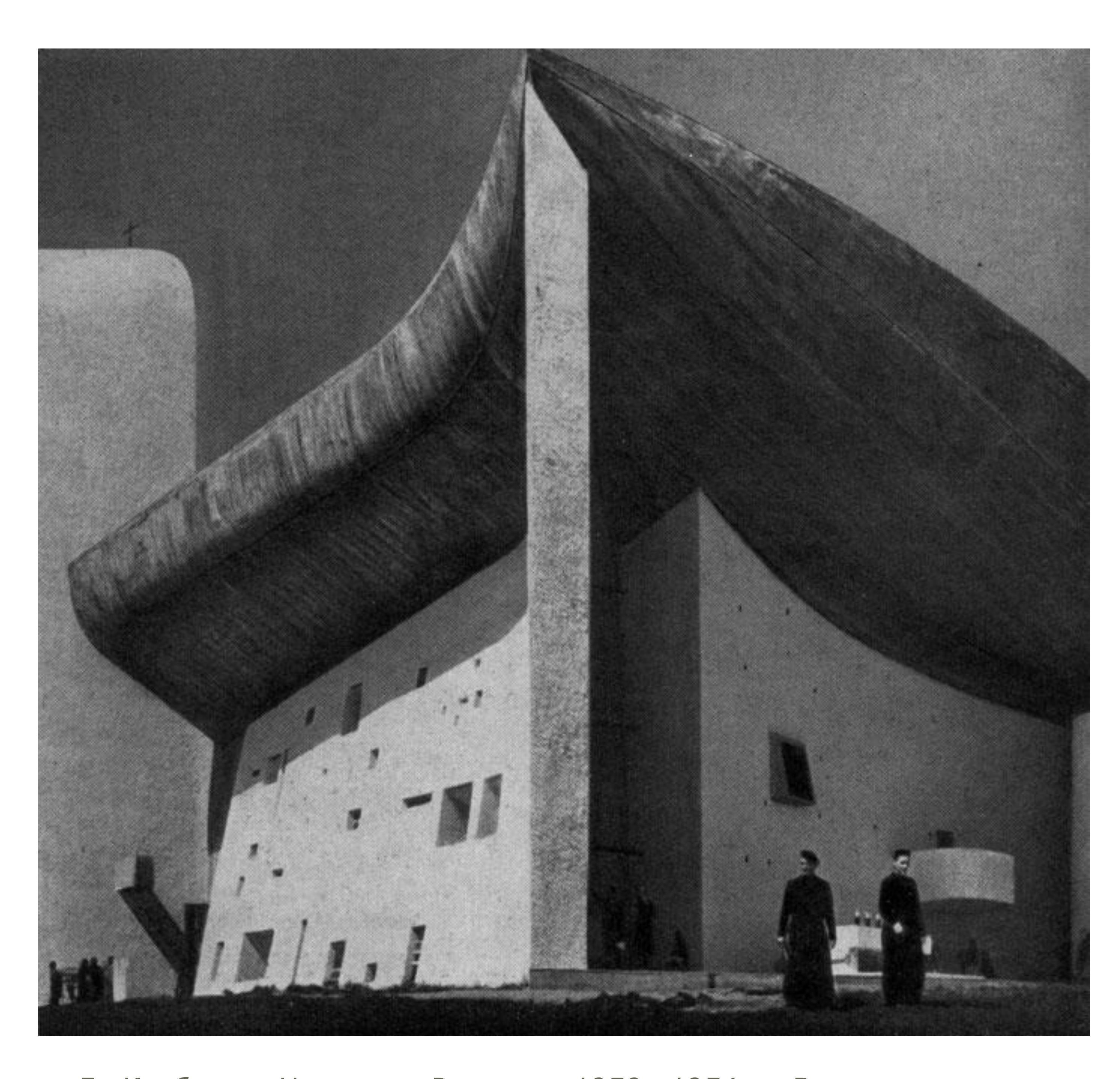
В 1959 г. во Франции, в устье Сены (в Танкарвиле), было закончено сооружение крупнейшего в Европе подвесного моста общей протяженностью 1400 м с центральным пролетом 608 м. Это совершенное по конструкции инженерное сооружение своими легкими ажурными формами вносит новое

в окружающий ландшафт со спокойным течением широкой реки.



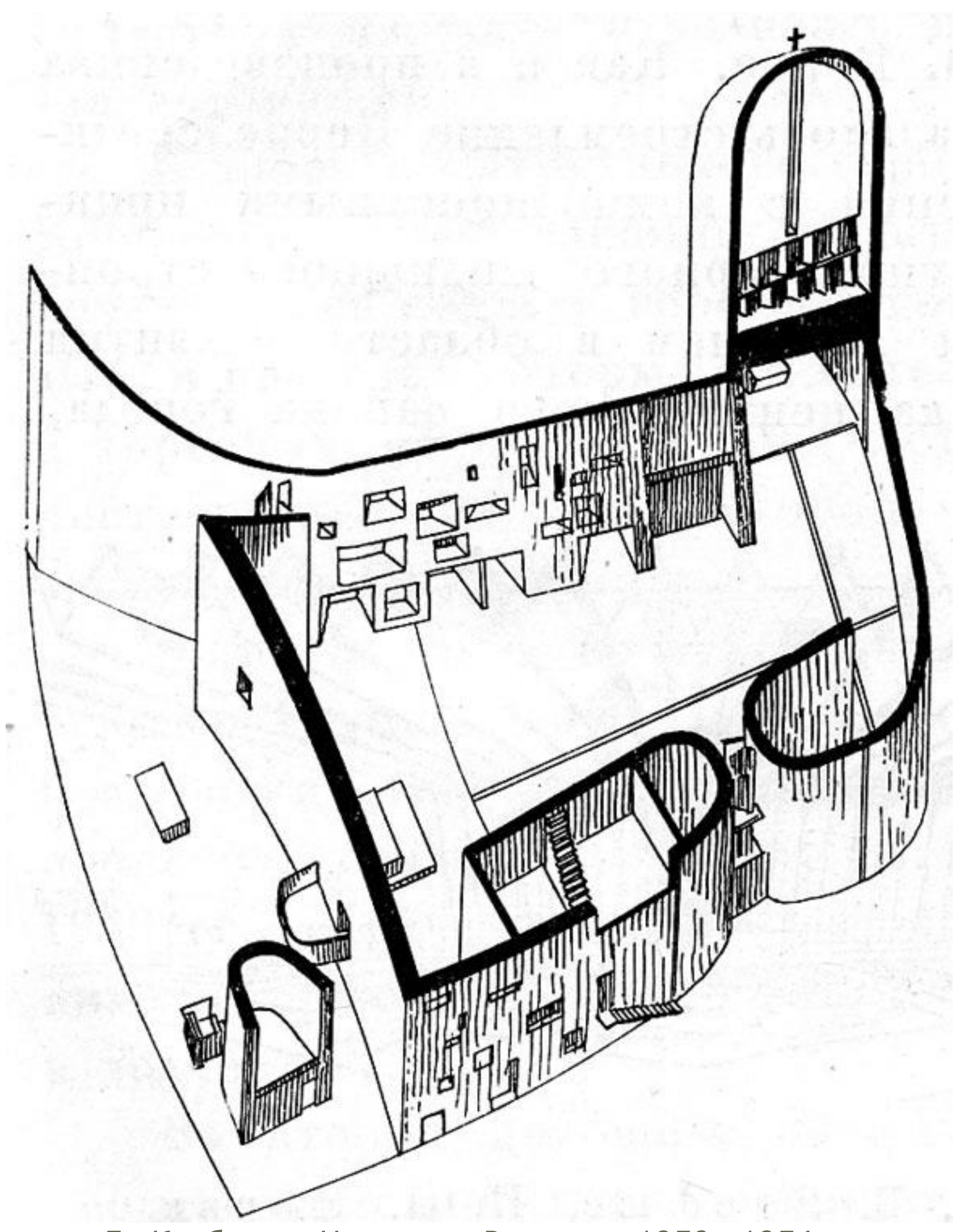
Мост через Сену в Танкарвиле. 1959 г.

илл. 76 б



Ле Корбюзье. Церковь в Роншане. 1950—1954 гг. Вид с юго-востока.

илл. 75 а



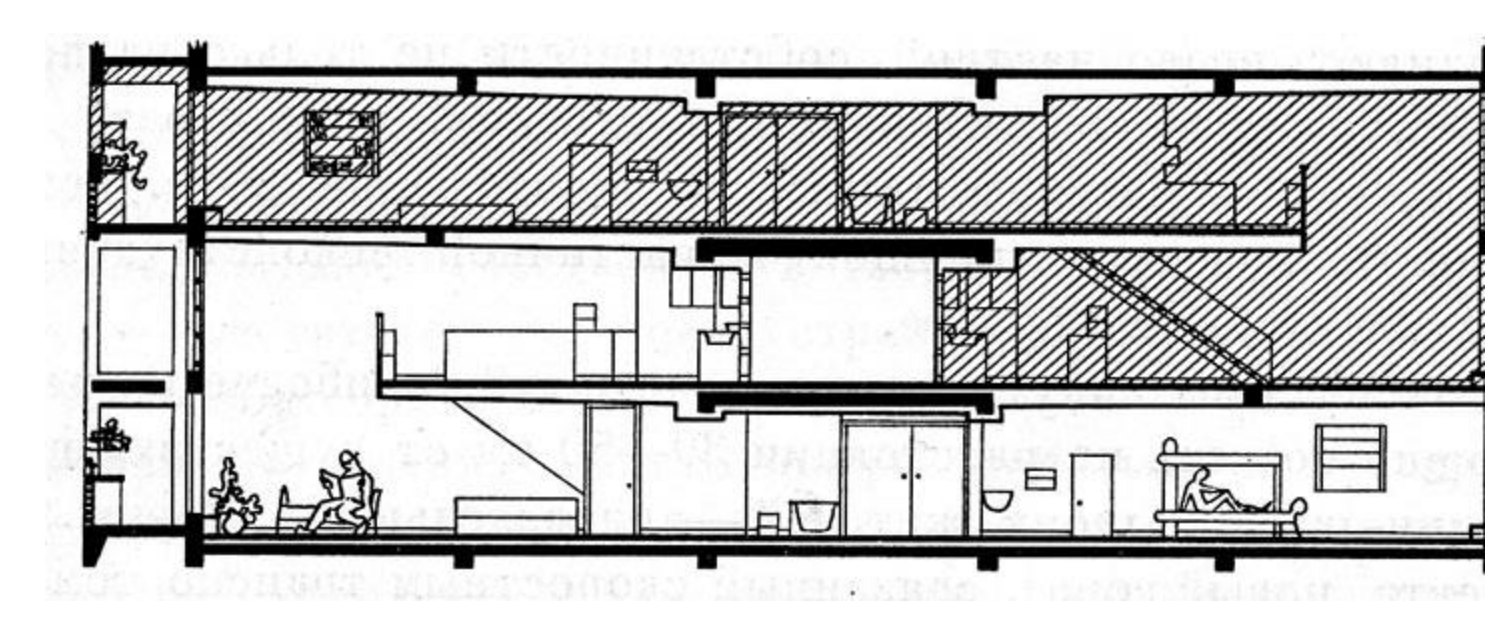
Ле Корбюзье. Церковь в Роншане. 1950—1954 гг.
Аксонометрический план.

рис. на стр. 136



Ле Корбюзье. Жилой дом в Марселе. 1947—1952 гг.
Железобетонные опоры нижнего этажа.

илл. 75 б



Ле Корбюзье. Жилой дом в Марселе. 1947—1952 гг. Поперечный разрез по трем этажам.

рис. на стр. 137

Крупнейший современный архитектор Франции Ле Корбюзье и в послевоенные годы продолжает активно участвовать в творческой жизни страны. Однако в его работе уже не чувствуется той целеустремленности, которая была характерна, например, для его теоретической и практической деятельности в 20—30-е гг. Наряду с совершенствованием чисто профессионального мастерства (общежитие бразильских студентов в Париже, 1959) в послевоенном творчестве Ле Корбюзье вес чаще заметно стремление к самодовлеющим формально-эстетическим поискам. Наиболее ярко это проявилось в построенных по его проектам церкви в Роншане (1950—1954), в павильоне фирмы «Филипс» на Международной брюссельской выставке 1958 г. и в монастыре Ла Турет (1957). Наиболее крупные проекты Ле Корбюзье осуществлены в послевоенный период не во Франции — например, планировка и центральный ансамбль города Чандигарх в Индии (1950-е гг.). Из числа проектов Ле Корбюзье, осуществленных в послевоенный период в самой Франции, наибольший интерес представляет широко известный экспериментальный жилой дом в Марселе (1947—

1952), являющийся частичным осуществлением проекта «Лучезарного города», созданного Ле Корбюзье в 1930 г.. Это семнадцатиэтажный «коллективный дом» на 330 квартир (23 различных типов). На 17-м этаже дома расположен детский сад с площадкой для игр на плоской крыше. Здесь также устроены открытая спортивная площадка, беговая дорожка длиной 300 м, физкультурный зал и бассейн для плавания. На середине высоты дома расположена «торговая улица» (общественный этаж), включающая промтоварные и продовольственные магазины, почту, кафе-ресторан, гостиницу, парикмахерскую и т. д. Однако эта «торговая улица» оказалась нерентабельной, многие ее помещения не арендуются и пустуют. Пример эксплуатации этого дома показывает, что попытка обеспечить коммунально-бытовые и общественные потребности населения приходит в столкновение с конкретными условиями капиталистического общества.



Анри Бернар. Дом радио. 1963 г. Двор с высотным корпусом.

илл. 81

Искусство Великобритании

Е. Норина (изобразительное искусство); О. Швидковский, С. Хан-Магомедов (архитектура)

Тенденции, характерные для английского изобразительного искусства 20 в., начали формироваться еще в конце прошлого столетия. Движение прерафаэлитов, возникшее в 1848 г., не могло изменить внешне благополучного и самодовольного процветающего академического искусства викторианского периода, хотя до известной степени своими, пусть смутными возвышенно-этическими идеями оно пробивало брешь в филистерской ограниченности буржуазной культуры Великобритании. Одновременно художественная деятельность прерафаэлитов, в частности объединившихся в кружке Россетти, готовила почву для возникновения декадентски-символического течения в английской литературе и изобразительном искусство. Под влиянием Россетти, Верлена и Малларме в Англии в конце века пышно расцветает искусство символистов. Творчество Оскара Уайльда, создание таких журналов, как «Желтая книга» (1894) и особенно «Савой» (1896), безусловно эпатировали представителей консервативного викторианского общества. Но бунт писателей и художников, группировавшихся вокруг этих журналов, выливается в уход от реальной действительности, в поиски символического воображаемого мира, воссоздаваемого с помощью арабесок слова и изобразительного языка.

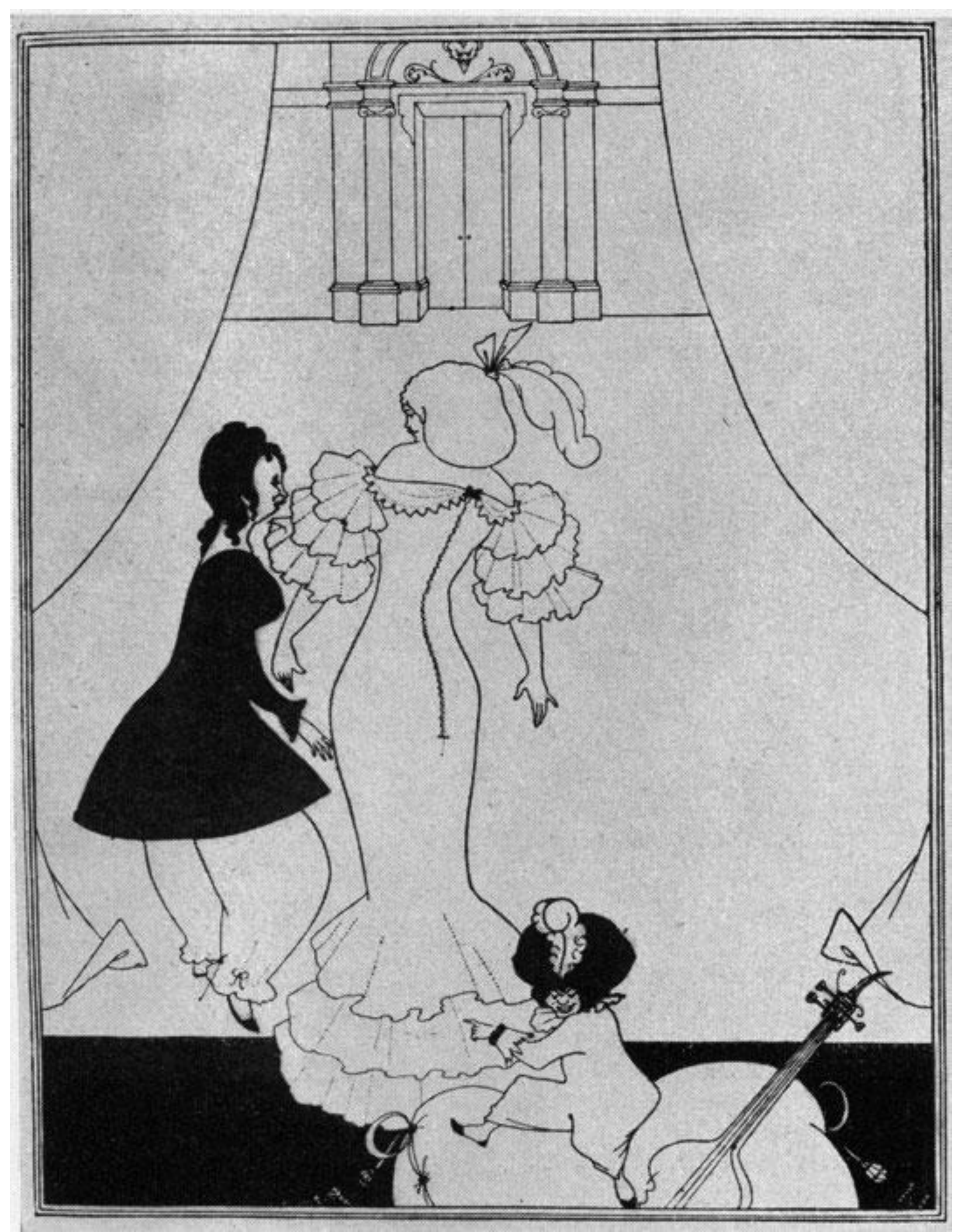
Характернейший представитель этого искусства Обри Бердслей (1872—1898) хотя и работал очень недолго, но сумел повлиять на творчество многих современников в различных странах Европы. Точное владение линией, чувство декоративности листа покоряли даже его противников, несмотря на то, что художник обычно давал очень стилизованное, не лишенное манерности субъективное

решение сюжета. Начиная с ранних иллюстраций к «Сказанию о короле Артуре» (1893), выполненных вполне в духе прерафаэлитов, и кончая филигранно-рафинированным «Похищением локона» (1896), Бердслей раскрывается как художник-график, точно чувствующий выразительность каждого рисунка — будь то иллюстрация или обложка для «Желтой книги» 1895 г.. Некоторые вещи просты и изящны (три его листа «Комедия-балет марионеток» для того же журнала 1894 г. с лаконичным, острохарактерным рисунком). Но чаще всего художник подкупал современного ему зрителя капризной произвольностью фантазии, изощренностью иногда, впрочем, балансирующего на грани манерности мастерства. Бердслей породил многочисленных подражателей, но его творчество, при всем его профессиональном мастерстве идущее в русле декаданса, не могло стать тем рычагом, который повернул бы историю развития британского искусства.



Обри Бердслей. Рисунок для обложки журнала «Желтая книга». 1895 г.

илл. 82 а



Обри Бердслей. Комедия-балет марионеток. Рисунок для журнала «Желтая книга». 1894 г., кн. IV.

илл. 82 б

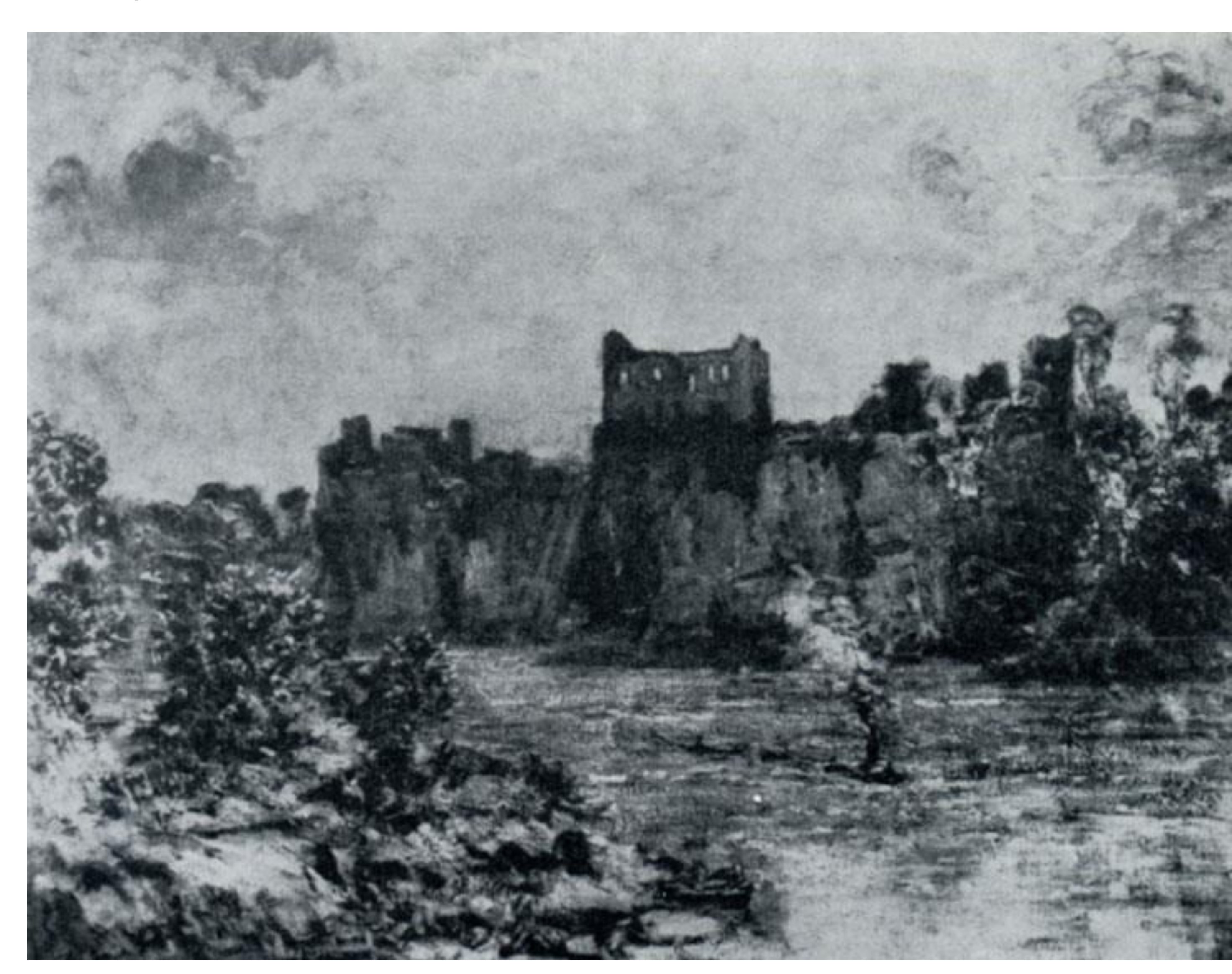
В 1885—1886 гг. возник «Новый английский художественный клуб», активно выступивший против

официальной академической живописи и против эклектизма прерафаэлитов. Зачинатели этого движения Уильям Орпен, Уолтер Сиккерт, Уилсон Стир, Огастес Джон, Амбуаз Мак-Эвой, Фрэнк Бренгвин и ряд других стали наиболее крупными мастерами культуры Великобритании первой половины 20 в.

Вместо отвлеченных академических работ исторической и религиозной тематики, вместо легенд о короле Артуре, столь излюбленных прерафаэлитами, в произведениях мастеров «Нового художественного клуба» воссоздаются повседневная жизнь, окружающие люди и вещи. Художники нового направления стремились к разработке изобразительных средств, адекватных их восприятию современной действительности. Влияние французской живописи на таких художников, как Сиккерт, Стир, Гилмен, Смит, и многих других значительно, но все эти мастера тесно связаны с прошлым британского искусства и сохраняют национальное своеобразие в своих творческих поисках. Так, например, приемы французских импрессионистов сочетаются у такого типичного представителя «Нового художественного клуба», как Стир, с заложенными еще в творчестве Констебла и Тернера основами пленэризма. В то же время его «Мост в Этапле» (1887), «Пляж в Булони» (1892; оба — Лондон, галлерея Тейт), пейзажи Ричмонда стали тем рубежом для английского искусства, который не позволял настоящему живописцу возвращаться назад к академическим схемам.

Свои первые шаги Уилсон Стир (1860—1942) начинает под наблюдением отца, известного художника-портретиста, а в 1882 г. уезжает в Париж, где учится сначала в Академии Жюльена, а затем в Школе изящных искусств у Бугро и Кабанеля, находясь, однако, под большим влиянием импрессионистов. Вернувшись в Англию, Стир принял самое активное участие в создании «Нового художественного клуба», где выставлял превосходные по передаче атмосферы пейзажи, очень свежие по живописи, тонкие акварельные портреты и рисунки. Наследник английских пейзажистов, Стир превосходно умел передать влажность воздуха, но выполнял это в более экспрессивном цветовом ключе. Его, как и Моне,

интересует состояние природы в зависимости от изменения времени дня, погоды, но у него не теряется передача материальности предметов. В «Замке в Ричмонде» (1903; Лондон, галлерея Тейт), одном из поэтичнейших своих произведений, Стир продолжает традиции Констебла, что помогает ему обогатить выразительность своих художественных средств. Интересны многочисленные портреты Стира; особенно характерен образ экономки и старой няни художника —«Портрет миссис Рейне» (1922; Лондон, галлерея Тейт)—наиболее позднее произведение мастера.



Уилсон Стир. Замок в Ричмонде. 1903 г. Лондон, галлерея Тейт.

илл. 84 а

Ведущее место среди английских импрессионистов принадлежит Уолтеру Ричарду Сиккерту (1860—1942), талантливому живописцу и теоретику. Родился он в Мюнхене (его мать была датчанка, а отец—ирландец), но уже восьми лет вместе с родителями переезжает в Лондон. Художественность его натуры проявляется рано, сначала он пробует себя на подмостках сцены (любовь к театру сохранилась у Сиккерта на всю жизнь), затем поступает в лондонскую Художественную , школу Слейда, где учится у Альфонса Легро, и через некоторое время уезжает в Париж в студию Уистлера. В 1910 г. Сиккерт писал о себе: «Я ученик Уистлера, а это значит, что в моем творчестве одна составная часть от Курбе и две — от Коро». Но самым неизгладимым впечатлением для двадцатитрехлетнего человека была встреча с Дега, и, собственно, мировосприятие Дега, его умение находить значительность в случайном и ценность в мгновенном были подхвачены молодым художником. Конечно, не с такой силой проникновения, как у Дега, но с не меньшей остротой наблюдательности Сиккерт умел увидеть и запечатлеть внешне непримечательный сюжет, вырастающий у него в значительное явление действительности. Наиболее известна выставленная в 1914 г. на выставке клуба его картина «Скука» (Лондон, галлерея Тейт; существует несколько ее вариантов и повторений), где художник с убедительной образностью раскрывает одиночество сидящего за столом мужчины с сигарой в руке и стоящей женщины, безразлично отвернувшейся от него. Выразительные типажи запоминаются надолго и как отдельные индивидуальности и как компоненты этого молчаливого диалога. Цветовая гамма, построенная на охристых тонах, подчеркивает монотонность жизни этих людей, их внутреннюю опустошенность.



Уолтер Сиккерт. Скука. 1913—1914 гг. Лондон, галлерея, Тейт.

илл. 83

В работах с изображением зрительного зала любимого им театра—«Старый Бедфорд» (ок. 1890; Кембридж, музей Фицуильям) и «Новый Бедфорд» (1918; Лидс. Художественная галлерея)— проявляется его восприятие театральности жизни, мимолетность театральных впечатлений отвечает импрессионистическому видению художника. Сиккерт был тонким художественным критиком и теоретиком. Его эпистолярное наследие довольно обширно и ценно; оно отражает развитие английской художественной мысли конца 19 и первых десятилетий 20 в.

Уильям Орпен (1878—1931)—третий из основных учредителей «Нового художественного клуба»—был талантливым портретистом и рисовальщиком, возродившим лучшие традиции английской портретной живописи. Художник мастерски соединяет новые приемы импрессионистов с традиционно строгим решением композиции картины, нередко с замкнутым пространством интерьера. Его большое полотно «В честь Мане» (1909; Манчестер, Художественная галлерея) вполне отвечает традициям английского группового портрета и в то же время программно выражает поклонение великому французскому живописцу. Выставленные на первых же выставках «Нового художественного клуба» рисунки Орпена, например «На скале» (1890-е гг.; Лондон, частное собрание), надолго закрепили за ним славу прекрасного рисовальщика.



Уильям Ориен. На скале. Рисунок. Карандаш. 1890-е гг. Лондон, частное собрание.

илл. 84 б

Художники старшего поколения, возглавившие деятельность «Нового художественного клуба», немало способствовали проникновению искусства импрессионистов в английскую живопись. Одна из первых выставок клуба (1889) даже имела подзаголовок «Лондонские импрессионисты». В отличие от экспозиций академиков это была, по отзывам современников, «наиболее интересная выставка... где от первой картины до последней мы видим работы подлинных художников». Даже не подготовленная к восприятию современного искусства публика по контрасту чувствовала убогость художественного языка академиков, отсутствие исканий, отвлеченность и сухость их тематики. Успехи талантливых мастеров определялись не только близостью французскому искусству, но, и это главное,

преемственной связью с традициями английской национальной живописи — с творчеством Гейнсборо, Констебла, Тернера.

С характерной для правящих кругов Англии и для ее культурных организаций гибкостью Британская Королевская Академия художеств не стала упрямо защищать правомочность только своего эстетического вкуса, а предприняла попытки, приспособляясь к духу времени, ввести в Академию таких ищущих художников, как Стир, Орпен, Сиккерт, Бренгвин, и других. Уже к концу 20-х гг. Академия больше чем наполовину изменила свой состав в пользу членов «Нового художественного клубам. Это было специфически английское и в целом положительное явление. Многие из материально неустроенных до этого художников сознательно шли на хорошо оплачиваемую преподавательскую работу в Академию, рассчитывая изнутри взорвать цитадель старого искусства.

Одновременно с «Новым английским художественным клубом» активизирует свою деятельность Художественная школа в Глазго, влияние которой распространялось на «Общество портретистов и акварелистов» и на созданное еще в конце 19 в. «Общество скульпторов, живописцев и графиков». Художественная школа в Глазго сначала занималась пропагандой французского искусства, а в первые десятилетия 20 в. немало сделала для развития британского графического искусства, особенно поддерживая творческие искания шотландских художников — Джона Гатри (1859—1930), Уильяма Макгрегора (1855—1923) и других.

Роль своеобразного катализатора, выявившего уже назревавшие в британском искусстве тенденции, сыграли выставки французских постимпрессионистов, организованные в 1910 и 1912 гг. критиком и художником Роджером Фраем (1866—1934). Горячие споры и в большинстве своем активное неприятие этого искусства широкой публикой— вот первый результат выставок. Но для некоторых и главным образом для художественной молодежи, а тем более для учащихся лондонской школы Слейда — творчество Сезанна, Ван-Гога, Гогена, Брака, Пикассо было откровением, открывающим, как

им представлялось, дорогу будущему. Роджер Фрай не ограничился организацией выставок, он неоднократно выступал в прессе в защиту новых течений, добиваясь того, чтобы, по его словам, «и англичане поняли, что искусство 20 в. не может быть подобным искусству 19 столетия». Не все мастера «Нового художественного клуба» (который к 1908 г. фактически перестал существовать как организация) согласились принять искусство постимпрессионистов. Например. Сиккерт, полемизируя с Фраем, в одной из своих статей защищает сюжетность живописи, ее содержание. Но тот же Сиккерт справедливо и решительно встал во главе «Камдентаунской группы» (возникла в 1911 г.), а затем многочисленной, имевшей большое значение для развития британской живописи «Лондонской группы» (созданная в 1913 г., она существует и в настоящее время). Фактически эти объединения не имели различия ни в художественном методе, ни в эстетическом мировоззрении. Общей была их тяга к новому французскому искусству, отличались лишь симпатии к тому иди иному художнику. Особенно ценилось творчество Сезанна. Наиболее последовательным его учеником стал Гарольд Гилмен (1876— 1919), прекрасно чувствующий объемность предметов, силу цвета. Его «У камина» (1914) и «Миссис Маунтер за утренним чаем» (1917; Лондон, галлерея Тейт) исполнены с повышенно колористическим решением, где все предметы лепятся цветом. В те годы художники, удрученные убогостью живописных средств салонного академизма, все настойчивее выступают за колористическое богатство палитры. Характерные для Гилмена повышенное чувство цвета, пастозность, своеобразная массивность мазка не могли не привлечь широкого интереса. От Сезанна у Гилмена внимательное отношение к материальности вещей, они даны очень любовно, иногда даже в ущерб образу человека — черта, характерная для многих сезаннистов.

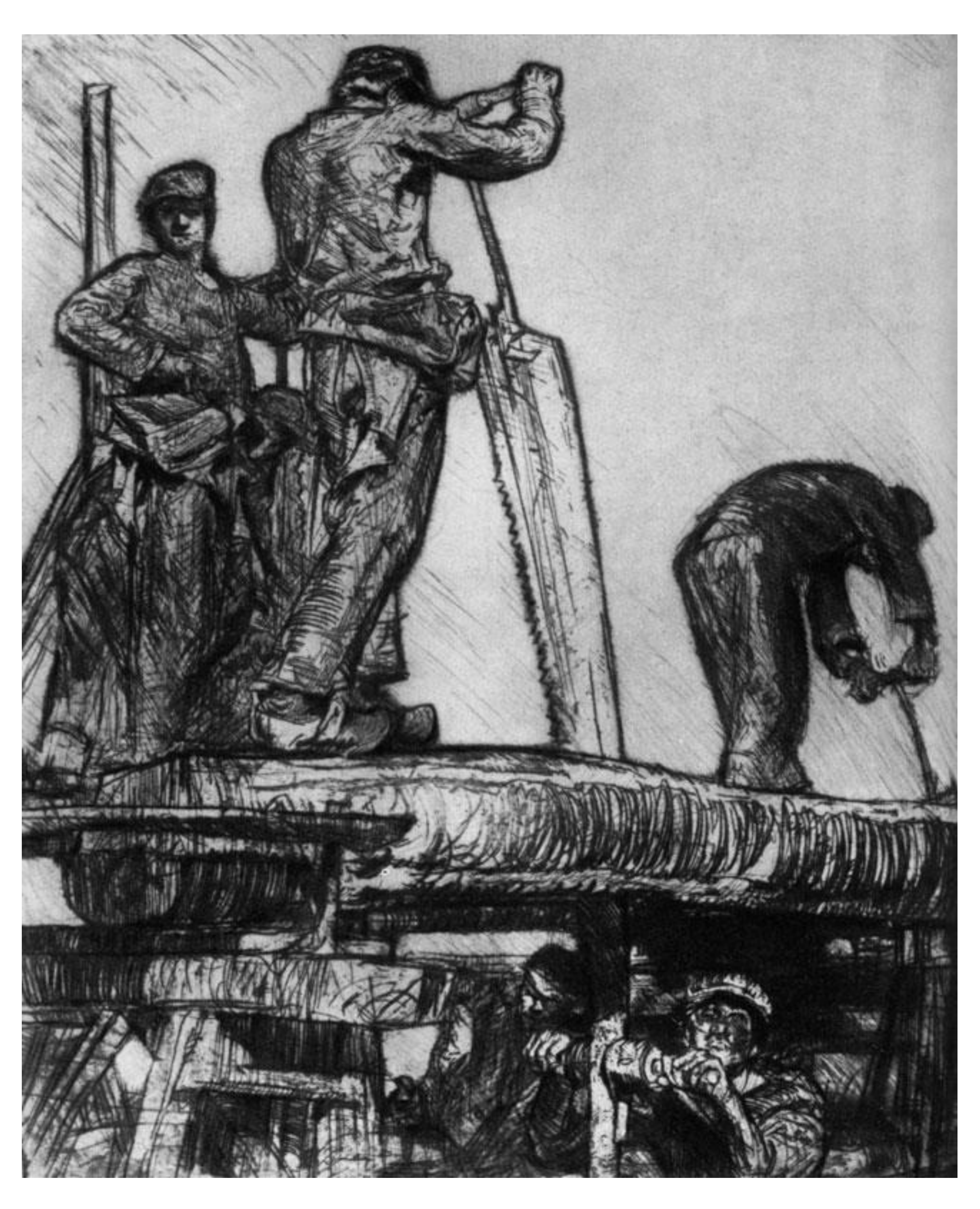
Менее существенным оказалось влияние итальянских футуристов, хотя лондонская выставка во главе с Маринетти в 1912 г. вызвала возникновение английской группы «Художники будущего». Уиндхем Льюис (1882—1957) и Кеннет Невинсон (1889—1946), организаторы этого

направления, получившего название «вортицизм», т. е. «вихризм», стремились освоить и опыт французских кубистов. Следует отметить, что Невинсон и Эрик Кеннингтон, став военными британскими художниками в первую мировую войну, сумели во многом преодолеть формалистический характер своих художественных исканий и создать образный язык, адекватный этому трагическому времени, времени, так великолепно отраженному в произведениях Р. Олдингтона, Б. Шоу, С. Моэма.

Одним из крупнейших мастеров Великобритании 20 в., утверждавшим на английской почве принципы большого, связанного с современной жизнью реалистического искусства, был Фрэнк Бренгвин (1867—1956). Бренгвин родился в Брюгге, но уже в детские годы был привезен в Лондон и художественное образование получил у А. Легро — французского графика, долгие годы проживившего в Англии и обучившего не один десяток британских художников. Как у многих талантливых мастеров, художественность натуры Бренгвина проявляется рано. В шестнадцать лет он подружился с У. Моррисом, занимался ковроткачеством, постигал теорию ценности утилитарного искусства, важности прикладной графики, декоративного мастерства. А в восемнадцать лет Бренгвин увлекается романтикой жизни на море. Уже в 1890 г. он пишет большую живописную работу «На борту», затем «Похищение рабов» (1891) и «Похороны на море» (1904; Глазго, Художественная галлерея), с первого взгляда привлекающие внимание яркостью живописного языка, сочностью палитры. Параллельно Бренгвин помещает многочисленные зарисовки в журнале «Грэфик» и других иллюстрированных изданиях, оттачивая свое мастерство рисовальщика. Но главным образом, и в этом немалую роль сыграло горячее восхищение творчеством Константена Менье, Бренгвин был художником-монументалистом как в буквальном смысле этого слова — ему представилась счастливая возможность проявить свой талант художника-декоратора, так и в переносном: большой мастер графики, он почти каждый свой офорт превращал в величественную поэму о человеке. Его чувство цвета, повышенная декоративность проявились

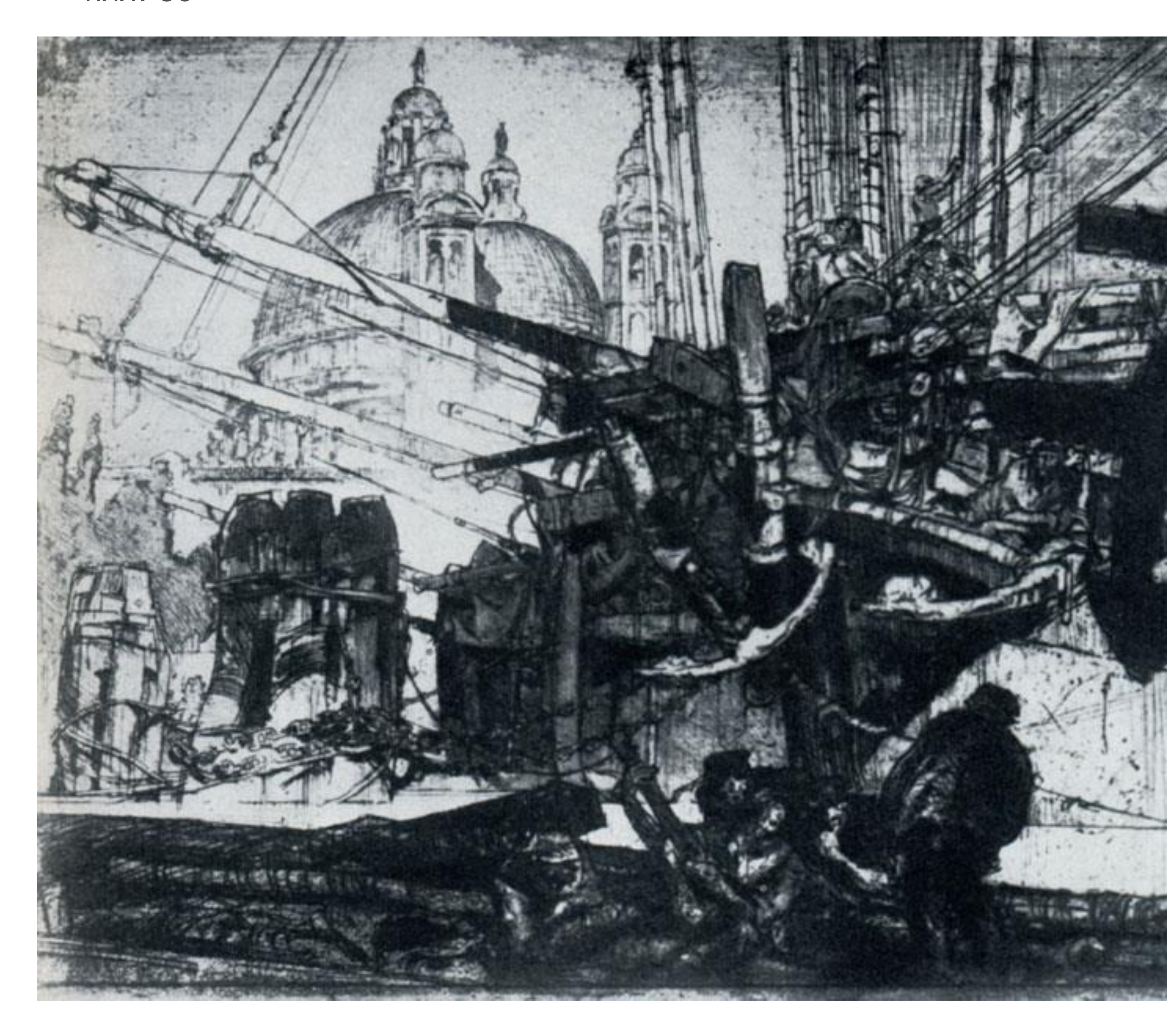
даже в акварелях, но особенно в монументальных панно «Современная торговля» для лондонской Биржи (1906) и в росписях лондонского Дома кожевников, где дарование художника зазвучало в полную силу. Эти произведения, полные экспрессии и мощи, монументальны в лучшем смысле этого слова, очень образны и содержательны. Над росписями для Дома кожевников Брснгвин работал в 1904— 1909 гг., то ссорясь со своими заказчиками из-за тематики росписей, то вновь возвращаясь к работе.

Тема труда — вдохновенного и непосильного, притупляющего и облагораживающего человека,— вот сюжетика многочисленных офортов художника с 1903 по 1912 г. Эти офорты — огромные по размерам, что было нововведением самого Бренгвина,— призывали зрителя внимательно присмотреться к жизни. Бренгвин удивительно чувствовал специфику графического произведения, а дарование живописца помогало ему лучше передать градации и контрасты черно-белого листа; один из первых он обогатил линию и штрих своих огромных офортов черным, сочным пятном, отточил мастерство композиционного построения каждого листа. В офорте «Венеция». Церковь Санта Мария делла Салюте» (1907) Бренгвин виртуозно сочетал почти акватинтные бархатисто-черные пятна с серовато-черными и серыми линиями. Выразительность образов огромна. Его пильщики, докеры, лесорубы, косцы — сильные, смелые, трудолюбивые люди, его стройки величественны, пейзажи лиричны и монументальны. Великолепны «Грузчики» в литографии 1905 г., выполненной в манере, близкой офорту.



Фрэнк Бренгвин. Пильщики. Офорт. 1904 г.

илл. 86



Фрэнк Бренгвин. Венеция. Санта Мария делла Салюте. Офорт. 1907 г.

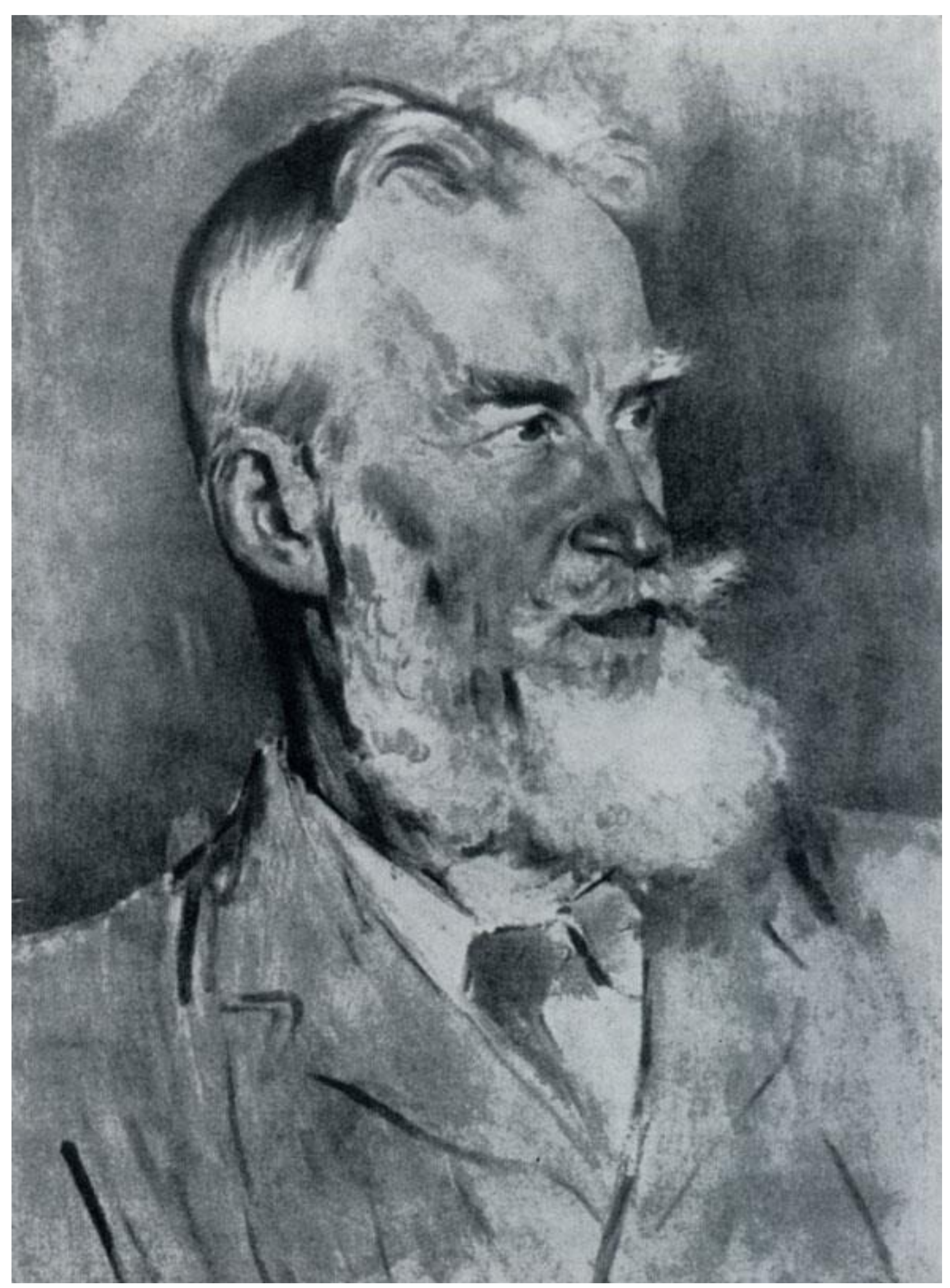
илл. 87

В плакатах и литографиях 1914—1918 гг. выражалась позиция Бренгвина как художника и человека. В лучших офортах и плакатах этих лет он не столько воспевает подвиги

солдата, сколько гневно раскрывает всю жестокую бесчеловечность войны. Такова его композиция «Помните Бельгию» (1915), полная страстной патетики и убеждающей выразительности. Своими темами Бренгвин близок Кете Кольвиц и Франсу Мазерелю. Целенаправленность его офортов, их монументальность, свобода и новизна художественных средств делают Фрэнка Бренгвина одним из крупнейших графиков начала 20 в. Получив широкую известность и звание академика, восьмидесятипятилетний Бренгвин открывал свою выставку в 1952 г. (в Англии это была первая ретроспективная выставка, устроенная живому художнику), на которой было выставлено почти пятьсот работ; и тем не менее на родине мастер не получил заслуженного признания.

Не менее интересно сложилась судьба другого ведущего английского художника и графика Огастеса Джона (1878—1961), чья творческая деятельность также была своеобразной вехой британской живописи. Как и многие сверстники, Джон учился в Художественной школе Слейда (1894—1898), выделяясь блестящим талантом рисовальщика. Экспансивный и деятельный, он много путешествовал, исколесил вместе с цыганским табором свой родной УЭЛЬС, ярко и чувственно воспринимая экзотику народной жизни. Галлерею реалистических, очень живых и характерных портретов он начинает с ярких, живописных образов цыган, чем-то напоминающих типажи Гогена. Портреты, показанные на выставке «Нового художественного клуба», членом которого Джон стал с 1903 г., получили высокую оценку. Время, проведенное позже во Франции, не изменило художника: он был, пожалуй, одним из немногих, кто сумел противостоять французскому влиянию. На протяжении десятилетий творчества он почти не меняет своего почерка, ставя во главу угла крепкий и очень четкий рисунок, плотную реалистическую живопись. Художника тянуло к монументальным работам, написанное им большое полотно «Лирическая фантазия» (1911; Лондон, галлерея Уайтчепл) вполне отвечает требованиям настенной живописи. Но главное в творчестве О. Джона — его портреты, с остро схваченным

сходством, с обычной для мастера передачей внутренней значительности образа. Его «Улыбающаяся женщина» (1910) и «Виолончелистка Суджия» (ок. 1923; обе—Лондон, галлерея Тейт) величественно-монументальны, по-английски традиционны. С острой характерностью передано выразительное лицо великого писателя — «Портрет Бернарда Шоу» (1913—1914; Кембридж, музей Фицуильям). Как и другие произведения, этот портрет удивительно свеж по живописи и одновременно крепко вылеплен. Широкие, будто небрежно положенные мазки скрывают долгую упорную работу живописца. Мастер не только тонко передает внешнее сходство, но и раскрывает сложный характер модели.



Огастес Джон. Портрет Бернарда Шоу. 1913—1914 гг. Кембридж, музей Фицуильям.

илл. 85

Творческий путь Джона долог и, как уже отмечалось, почти неизменен; вплоть до середины 50-х гг. он создает многочисленные портреты — официальные и лиричные, сдержанные и обаятельные, всегда на прекрасной основе рисунка. Наследие Джона-рисовальщика огромно. Превосходны его женские образы. Один из примеров тому портрет жены—«Стоящая Дорелия» (1910; Лондон, собрание Г. Лэм), естественно женственная и величественная. Но модный в официальных кругах художник уже в конце 30-х гг. не признавался молодыми живописцами: им непонятен стал классический простой язык Джона, их формалистическому видению было чуждо его реалистическое творчество.

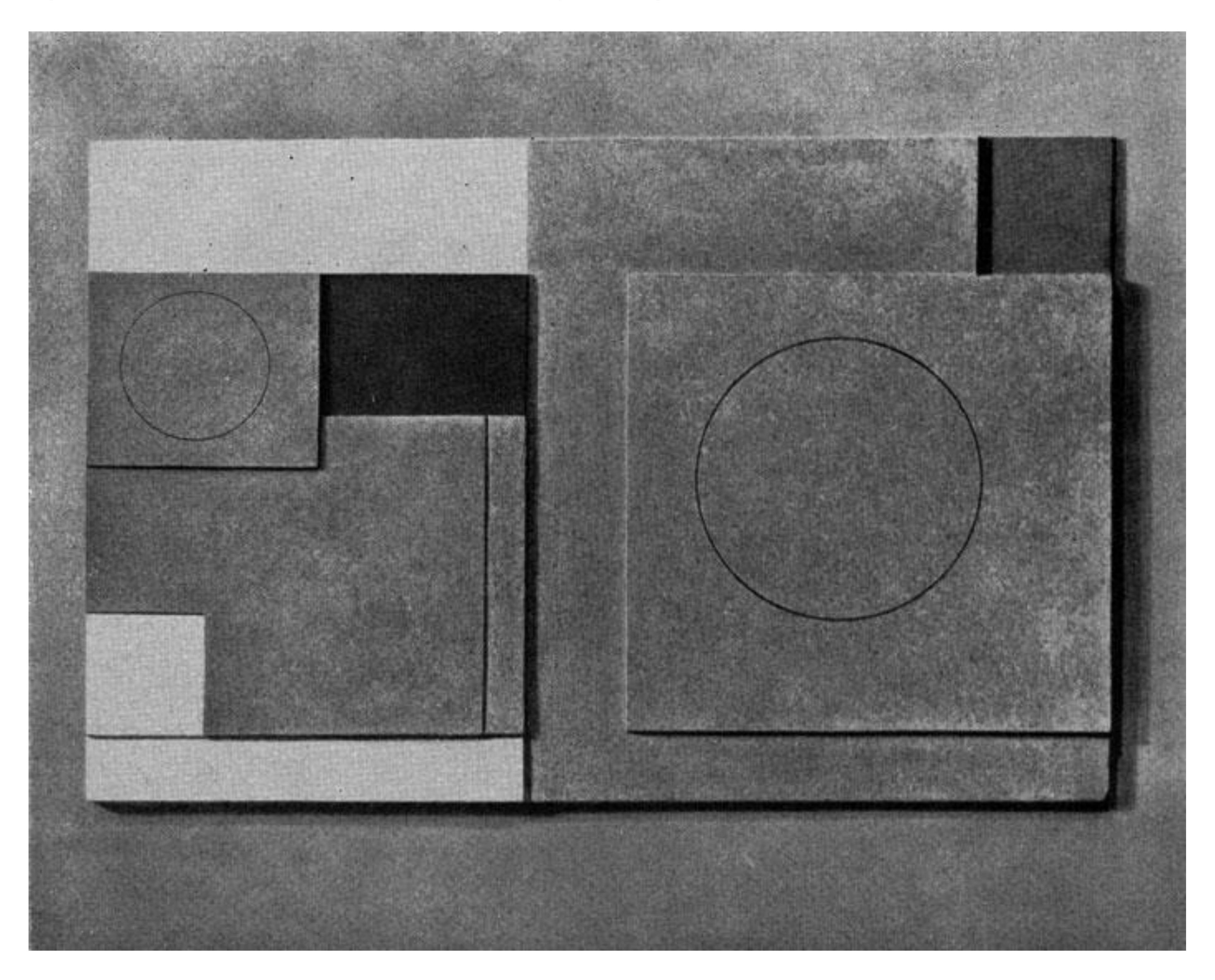
В искусстве Великобритании второй трети века активно выступили мастера реалистического направления. Волне формотворчества уже в начале 30-х гг. противостояло новое демократическое искусство. В Англии, как и во многих других странах, создаются группы прогрессивно настроенных художников, ставящих целью искусства отражение реальной действительности. Большое значение имело то, что британский пролетариат одним из первых выступил в поддержку молодой Советской России, не в стороне оказались и многие деятели культуры. В 1933 г. в Лондоне возникает Международная ассоциация художников, о которой позже английский график Пол Хогарт писал: «Хотя у художников этой группы не было определенных общих эстетических принципов, все же ассоциация представляла коллектив, честно и энергично стремившийся помешать дельцам установить свое господство в искусстве, стремившийся сделать искусство достоянием широких масс». В ассоциацию входили многие прогрессивные мастера — Пол Хогарт, Бетти Ри, Феликс Топольский, «три неугомонных Джеймса» — Фиттон, Бозуэл, Холланд. Разные по своему художественному почерку, эти трое были едины в целенаправленности искусства, в своих антифашистских выступлениях. Джеймс Бозуэл был к тому же одним из основателей организации «Интернациональные художники» и первым редактором левого журнала «Лефт-Ревю». Его острые

гротесковые рисунки пером, создававшиеся несомненно под влиянием Георга Гросса, направленные против разных социальных неурядиц и конфликтов, ярко разоблачали ужасы фашизма.

В эти же годы смело выступает за новое революционное искусство страстный писатель-антифашист Ральф Фокс (1900—1937), погибший на баррикадах испанских борцов. Фокс неоднократно и настойчиво выступал против эстетства, формалистических уловок, приносящих только ущерб настоящему творчеству, он приветствовал передовое содержание, фантазию окрыленного реализма. В 30-е гг. (страстно убедительный «Роман и народ» вышел в 1937 г.) как удар грома прозвучал в Англии его призыв: «Революционный писатель является партийным писателем, его мировоззрение есть мировоззрение класса, борющегося за создание нового, социалистического строя. Тем больше оснований требовать от него широчайшего размаха воображения, величайшей творческой силы». И хотя подобный призыв могли поддержать лишь немногие, именно позиция Фокса и других деятелей передовой британской культуры имела огромное значение как в эти годы, так и в последующие, и особенно в период второй мировой войны, в большей степени способствовавшей демократизации искусства.

Но все же в целом конец 20-х — 30-е гг. привели к расцвету формализма и ко все большему распространению абстракционизма. В том же 1933 г., когда была создана Международная ассоциация художников, Бен Николсон (р. 1894) — крупнейший современный художник-абстракционист (он выступил с абстрактными полотнами еще в 1923 г.)— вместе с Полем Нэшем и рядом других создал крайне формалистическую группу «Первое подразделение», живописцы которой не имела якобы единого взгляда на мир, а просто стояли «на одной художественной платформе». Хотя эта группировка вскоре распалась, она послужила толчком для дальнейшей консолидации сил формалистических художников. Их знаменем стало творчество Бена Николсона, создающего абстрактные живописно-геометрические формы. Очень

известен его «Раскрашенный рельеф» (1939; Нью-Йорк, Музей современного искусства). В последние годы Николсон увлекается выполнением белых рельефов на белой плоскости.



Бен Николсон. Раскрашенный рельеф. 1939 г. Нью-Йорк, Музей современного искусства.

илл. 94 а

В 30-е гг., напряженный период между двумя мировыми войнами, когда формализм широко развивается в изобразительном искусстве и литературе, остается немного художников, сохраняющих свое индивидуально внимательное

отношение к действительности. К ним относился Мэтью Смит (1879—1954), «английский Матисс», как его называли, впрочем не совсем точно, друзья. Оригинальный и самостоятельный в своем творчестве, Смит не скрывал страстного увлечения великим французским живописцем, его, как и Матисса, привлекает декоративная сторона сюжета, выразительность яркого и смелого мазка. Творчество Смита, как Джона, Бренгвина и многих других, развивалось так долго, что этих мастеров можно было рассматривать в каждом из последующих десятилетий. Но чаще всего художественная индивидуальность, уже сформировавшись, заявляет о себе в первую половину творческого пути. Поэтому правомочно рассматривать этих художников в 20-е и 30-е гг., хотя они работали много дольше. Смит, подобно Огастесу Джону, мало изменялся в своем творчестве. Его «Маленькая швея» (Лидс, Художественная галлерея), созданная еще в 1919 г., может служить своеобразным ключом ко всему его творчеству, с материально насыщенным чувством цвета, взволнованностью художника перед каждым человеком, каждым предметом. От Матисса Смит взял сочность цвета, он сделал его очень плотным, даже несколько тяжелым. Любимые тона художника — охристые, киноварные, ультрамариновые.

Несколько особняком, но в целом примыкая к мастерам старшего поколения, стоит Стенли Спенсер (1891—1959), человек с неудержимой фантазией несколько мистического склада. Условный примитивизм его работ очень пригодился ему в создании фресок для поминальной капеллы в Беркшире, где он работал в 1926— 1934 гг. О подобных монументальных заказах могут мечтать многие художники современности, но не каждого привлечет философия религии. Спенсер удивительно органично сочетал религиозные сюжеты с современным решением образов, его персонажи — люди нашего времени, его миогофигурное «Воскресение», собственно, повествует о воскрешении солдат, погибших на поле брани. Одна из характерных его композиций «Рождество» (1912; Лондон, школа Слейда при Лондонском университете), где искаженность фигур вызвана желанием Спенсера подчеркнуть их выразительность. На картине «Дома» (1935; Лондон,

собрание У. Эвил), где одинаково важны и люди и окружающие их предметы, художник привлекает нас пытливым взглядом внимательного наблюдателя.



Стенли Спенсер. Дома. 1935 г. Лондон, собрание Эвил.

илл. 89

Тема войны тревожила многих английских художников и писателей, людей потерянного поколения, людей, чью юность искалечила первая мировая война и чью зрелость подстерегала еще более страшная человеческая бойня. Пол Нэш (1889—1946) — художник, в чьем творчестве, как в призме, отражены ощущения потерянности человека, зыбкости жизни, ее зависимости от многих случайностей. Нэш — участник двух мировых войн, видел немало погибших людей, разрушенных городов, сам смотрел смерти в глаза, был тяжело ранен. Пустынная, развороченная земля и одинокие фигурки людей, подбирающих отравленных ипритом солдат.— вот действительность, пережитая самим художником. Уже больным поднимался он на самолете, чтобы еще раз увидеть мир глазами летчика. И этот мир предстал перед ним в виде разрушенных городов, искалеченных людей, они не давали покоя художнику; на его живописных холстах, акварелях, графических работах вновь и вновь возникали гибнущие и разрушенные самолеты. И поэтому на известной картине Нэша «Мертвое море» (1940 — 1941; Лондон, галлерся Тейт) груды разбитых фашистских самолетов воспринимаются как суровая стихия, разрушившая все живое, но и сама навеки заснувшая мертвым сном.

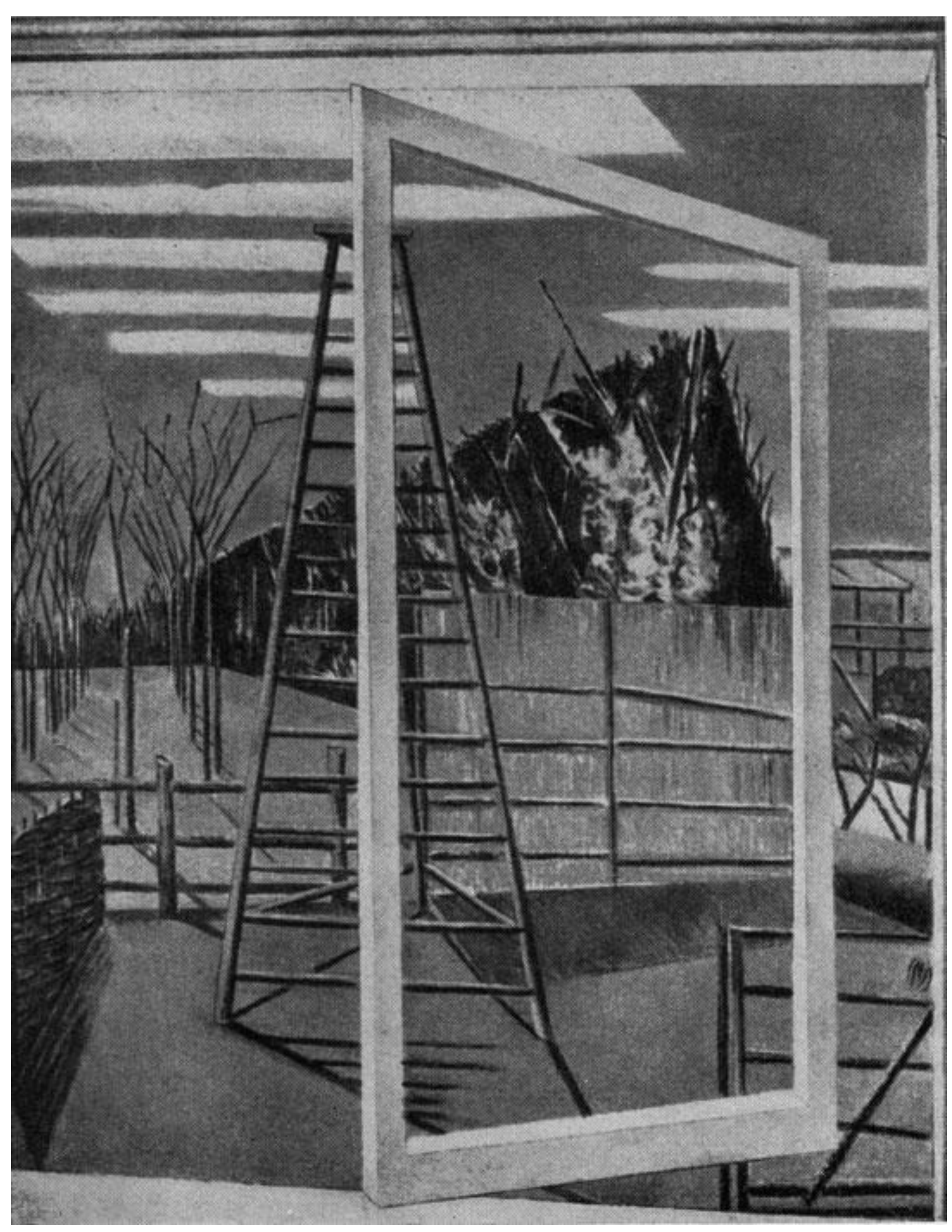


Пол Нэш. Мертвое море. 1940—1941гг. Лондон, галлерея Тейт.

илл. 88 а

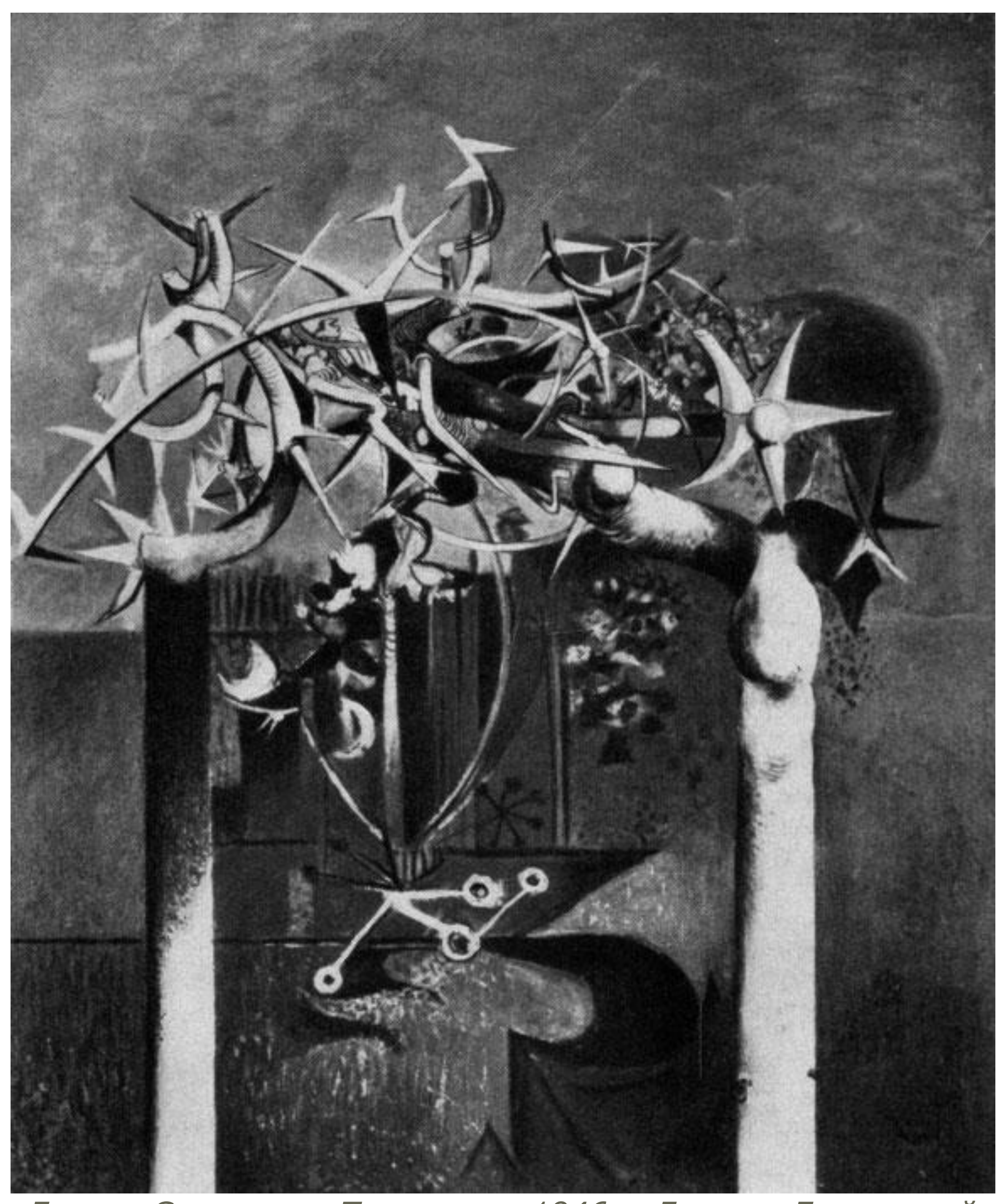
Творческий путь Нэша очень сложен. От профессиональных рисунков в школе Слейда он приходит через кубические композиции к созданию сочиненных им пейзажей, почти всегда данных в какой-либо драматической коллизии; его «Поле с чудовищами», где на первом плане изображены засохшие стволы деревьев (1939; находился в Южно-Африканском Союзе, Художественная галлерея Дурбана), полно скрытой патетики. Хотя подобные произведения носят формалистический характер (к тому же Нэш принимал активное участие в создании «Первого подразделения»,

будучи, правда, впоследствии далек от каких-либо художественных группировок), определение его лишь как художника-формалиста, безусловно, упрощенно. Живописца привлекает не только объективистский формальный отчет о событиях и даже не личное самовыражение. В его творчестве чувствуется и стремление к утверждению гуманистических представлений о мире. Полу Нэшу принадлежит написанное в год окончания первой мировой войны полотно «Мы строим Новый мир» (1918; Лондон, Музей войны), где равнину с засохшими стволами деревьев заливают розовые лучи восходящего солнца и деревья будто оживают перед радостным светом заалевшего утра. А его пейзаж «Март» (1929; Лондон, собрание Ф. Селмон), носящий следы формального композиционного построения, пронизан лирическим оптимизмом весеннего утра. К сожалению, в последние годы жизни Нэш обратился к созданию сюрреалистических и абстрактных полотен.



Пол Нэш. Март. 1929 г. Лондон, собрание Селмон.

илл. 88 б



Грехем Сезерленд. Терновник. 1946 г. Лондон, Британский совет.

илл. 93 а

Грехом Сезерленд (р. 1903) является главой английского сюрреализма. Увлеченный, по его словам, миром растений, он

в сюрреалистической форме передает свое фантастически искаженное представление о природе, как, например, в его нашумевшей картине «Терновник» (1946; Лондон, Британский совет). Вместе с тем с конца 40-х гг. Сезерленд создал ряд вполне реалистических портретов: отличнейший портрет Сомерсета Моэма (1951), а также очень острый портрет Уинстона Черчилля (1949), выполненный «будто со скамьи оппозиции», как писала в то время британская пресса. В военные годы Сезерленд создал много графических зарисовок — разрушенных локомотивов, зданий, городов.

В трудные для развития культуры годы второй мировой войны в Англии была выдвинута на первый план проблема народности искусства, возросла сфера влияния культуры на массы. Широкие слои населения впервые так близко соприкоснулись с музыкой, театром, литературой и живописью. Художники, официально объединенные в группы при военных и морских ведомствах, сражались рядом с солдатами, создавая одновременно гневные репортажи о событиях военного времени. «В военные годы, — писал позже известный писатель Джек Линдсей,— даже художники-абстракционисты работали на современные темы». Устроенную в 1943 г. Международной ассоциацией художников выставку под названием «За свободу» поддержали мастера самых различных направлений. Разрушенные города, руины зданий и заводов, взорванные мосты, люди без крова, рядами лежащие в тюбингах метро,— все это оживало и гневно протестовало под карандашом и кистью таких разных мастеров, как Генри Мур и Эдвард Ардизон, Грехем Сезерленд и Феликс Топольский.

Послевоенные годы в Великобритании, как и во всех странах мира, отмечены серьезными политическими, экономическими и культурными изменениями. Образование двух лагерей — социалистического и капиталистического — обострило борьбу идеологий. 40—60-е гг.— время сложных столкновений прогрессивной передовой культуры с реакционной буржуазной, время страстных споров о настоящем и будущем всего искусства. Наиболее ярким

явлением были выступления молодых британских писателей, не удовлетворенных окружающей их жизнью. «Сердитые на весь мир», на своих врагов и друзей, разгневанные герои Джона Осборна, Кингсли Эмиса, Джона Уэйна, Томаса Хайнда бесплодны в своих попытках постичь и объяснить все происходящее. И, быть может, только Алан Силлитоу сумел подняться до объективного изображения сложного столкновения одиночки и общества.

Крупным достижением послевоенных лет явились тематические выставки, на которых выступила группа передовых мастеров искусства Великобритании. Не все эти выставки отвечали на поставленные временем задачи, но они объединяли художников, а многих заставляли задумываться не только над художественной выразительностью языка, но и над идейным содержанием творчества.

К подобным выставкам относятся устраиваемые с 1951 г. экспозиции «Художники за мир», о которых Пол Хогарт нисал в советской прессе, что они приобрели известность как выставки гуманистического и реалистического искусства и вместе с тем помогли проводить сборы средств для движения в защиту мира. Большую роль сыграли эти выставки, способствуя восстановлению того единства, которое существовало среди наших реалистов в период борьбы против фашизма.

Еще большее значение имела выставка «Глядявперед», организованная в 1952 г. при содействии Прогрессивного художественного совета и по личной инициативе талантливого английского критика Джона Берджера (р. 1926). Выставка имела подзаголовок— «Выставка реалистической живописи и рисунка современных английских художников». На ней участвовали самые различные и по возрасту и тем более по своему творческому кредо художники. Многие участники ее искренне видели в целях таких тематических выставок путь сближения с действительностью и даже с жизнью народа: другие занимались в значительной мере лишь поисками воплощения своих субъективных впечатлений.



Питер де Франсия. Женский портрет. 1962 г. Лондон, частное собрание.

илл. 92 а

Экспрессивность Питера де Франсия, фантастичность Кэрола Уэйта, спокойная уверенность произведений Дерека Гривза и

Майкла Эрто на сочетались с изломанностью произведений Прунеллы Клу и туманными «видениями» Ле Броки. Интересно творчество Питера де Франсия (р. 1921) — ученика и друга известного итальянского прогрессивного художника Ренато Гуттузо. «Женский портрет» (1962; Лондон, частное собрание) де Франсия целиком решен в ключе итальянских неореалистов. Отсутствие внутренней общности художников сказалось на дальнейшей судьбе объединения, оно вскоре распалось, сыграв все же свою роль как заявка на существование прогрессивной группы британских живописцев.



Пол Хогарт. Польский каменщик. Рисунок. 1953 г.

илл. 90

Более счастливой была судьба другой выставки, названной «Глядя на людей» и вдохновленной тем же Берджером. Задача ее была, как писали в предисловии к каталогу участники экспозиции, показанной в Москве в 1957 г.,— «восстановить тот мост между художниками и простыми людьми, который был разрушен в послевоенной Англии». Ее участники (сначала их было трое, затем пятеро) также представляли весьма различные творческие индивидуальности, но чем-то очень дополняющие друг друга. Активный инициатор этой группы Пол Хогарт (р. 1917) еще в 30-е гг. выступил как убежденный антифашист. Социальная целенаправленность его творчества очевидна. Графический язык Хогарта лаконичен и несколько упрощен, но образность его персонажей велика. Он умеет схватывать основное — внимательный взгляд собеседника, натруженные сильные руки, устало опущенные плечи («Польский каменщик», 1953). Этот график действительно умеет смотреть на людей, он их понимает и любит. И другим участникам выставки «Глядя на людей» присуще внимательное отношение к человеку, изображенному то сатирически остро, как в живописных работах Рескина Спира (р. 1911), то добродушно-гротескно — в рисунках Эдварда Ардизона (р. 1900). Лиричность камерных скульптур Бетти Ри (р. 1904) дополнялась экспрессивностью молодого скульптора Джорджа Фулларда (р. 1924). И все эти мастера — люди разного возраста и различных художественных почерков — едины в своем гуманном отношении к простому человеку.

Выставка «Глядя на людей» была показана во многих городах Великобритании и получила восторженный прием. Это был рассказ о ничем не примечательных людях, интересных именно своей обыкновенностью. Как писал известный критик и публицист Дерек Картен, «англичанам так хотелось увидеть в искусстве самих себя, простых людей, а не эту заумь абстракционизма», что они мирились с явной упрощенностью образов и несложностью тематики.

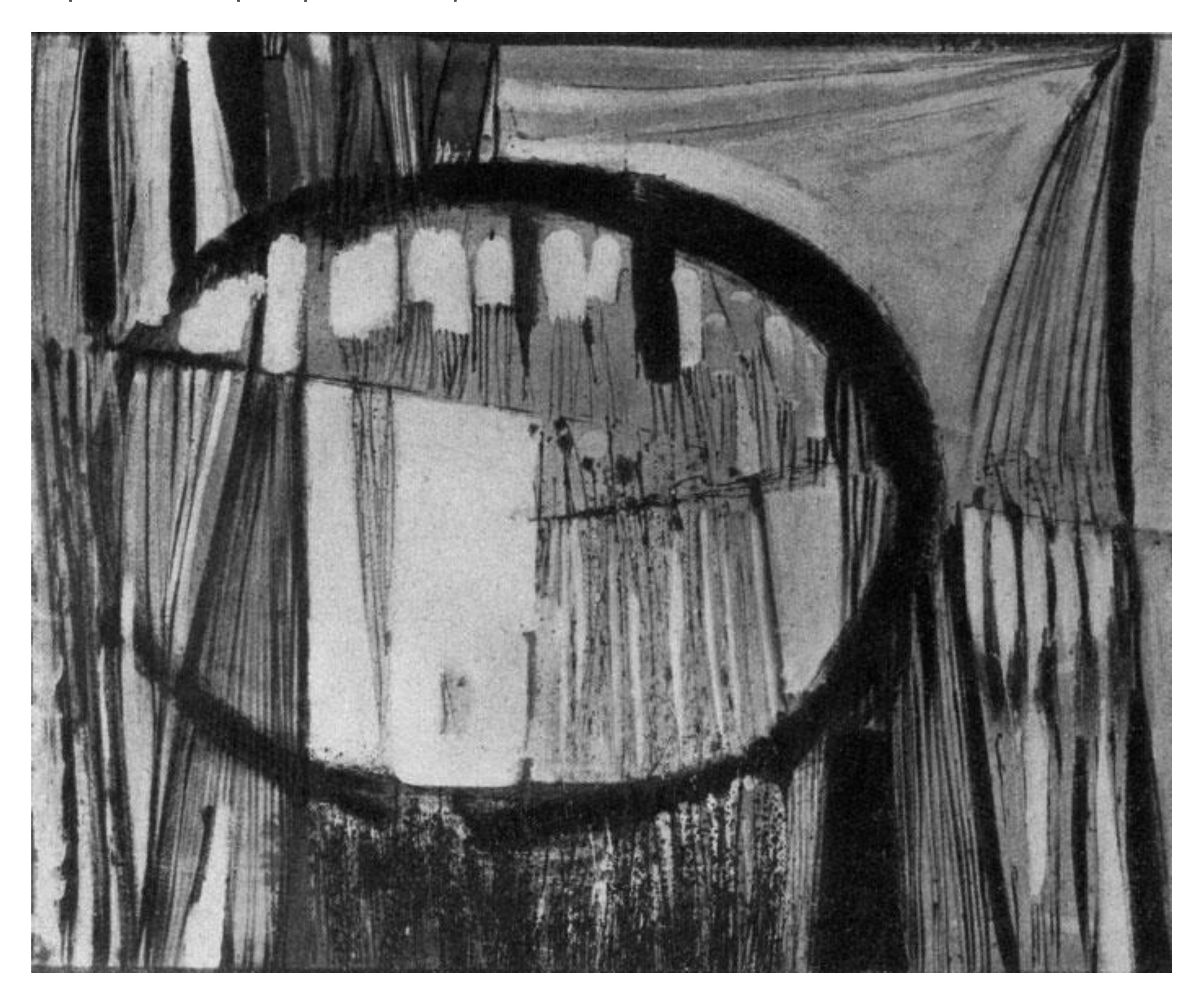


Айвон Хитченс. Белая стена и желтая весна. 1957 г. Собственность художника.

илл. 92 б

Но в целом искусство послевоенного времени и особенно 50-х — начала 60-х гг. захлестнула волна самых различных формалистических течений. Очень разные и по профессиональному уровню и дарованию художники изощряются в субъективистском формотворчестве. Активно выступают со своими сложными по образному строю и изобразительному языку произведениями Люсьен Фрейд (р. 1922) и Фрэнсис БЭКОН (р. 1909) —последователи философии Зигмунда Фрейда в искусстве. Айвон Хитчснс (р. 1893) с его насыщенно цветовыми пейзажами, например «Белая стена и желтая весна» (1957; собственность художника), Сери Ричарде (р. 1903) и Тери Фрост (р. 1915) в полотне «Красное, черное и белое» (1957; Лондон, галлерея Уоддингтон), чувствуя красоту цвета, превращают его передачу в самоцель, подкрепляя свои «поиски» символическими и «эмпирико-

исследовательскими» рассуждениями, пытаясь «объективно» приблизить разгул своей фантазии к действительности.



Тери Фрост. Красное, черное и белое. 1957 г. Лондон, галлерея Уоддингтон.

илл. 93 б

Но на деле никакие теоретические рассуждения не могут ввести абстракционизм в разряд подлинного искусства. Космополитические корни формализма нивелируют творческие поиски художников, лишают их национальной и объективной

ценности. И тем не менее им постепенно заражаются даже мастера, некогда стоявшие на реалистических позициях. К чистым абстракциям перешел Виктор Пас-мор (р. 1908), некогда талантливый пейзажист. Джек Смит (р. 1928), как и другие мастера «школы кухонной раковины», то есть объективистского изображения жизни простых людей, тоже переходит к созданию абстрактных работ. На этом фоне интересны работы Эдварда Мидлдича (р. 1923), который в лиричной картине «Голуби на Трафальгарской площади» (1954; Лестер, Комитет просвещения Лестершира) сохраняет красоту реалистического восприятия мира.



Эдвард Мидлдич. Голуби на Трафальгарской площади. 1954 г.
Лестер, Комитет просвещения Лестершира.

илл. 91

Скульптура в Англии никогда не занимала такого ведущего места, как живопись и графика, но 20 в. породил одну из крупнейших для буржуазной культуры фигур — Генри Мура (р. 1898) — скульптора и прекрасного рисовальщика.

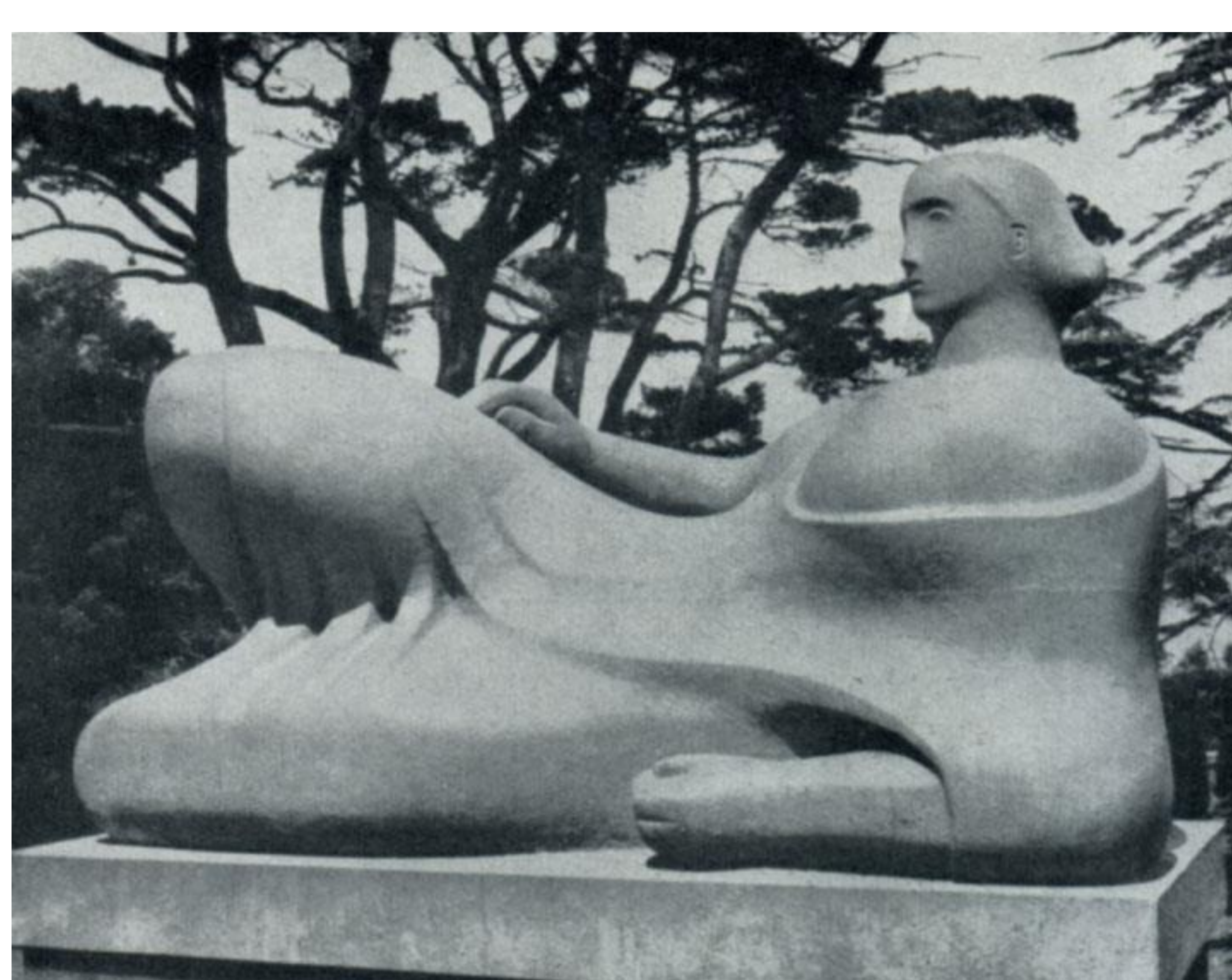


Генри Мур. Двое спящих. Рисунок. Мел, перо, акварель. 1943 г.

илл. 97 б

Творчество Мура крайне сложно и противоречиво: его путь — это путь от натурных зарисовок и репортажей военных лет к поискам новых скульптурных форм, завершающимся чисто формалистическими трюками, самолюбованием, настойчивым применением приема ради приема. Наиболее реалистичны рисунки 40-х гг. Острый взгляд художника надолго запомнил, а рука зарисовала утомленных, лежащих вповалку людей,

прячущихся от бомбежек в метро. Как апофеоз людям, выдержавшим трудное военное время, воспринимается его «Мемориальная фигура» (1945—1946), внушительно возвышающаяся в долине Девоншира. При безусловной схематичности образа монументальность, внутренняя величественность этой скульптуры несомненны. Мур тонко и остро чувствует объемность и пластичность формы, плотность материала, композиционную завершенность фигуры. Интересна реалистически выполненная им группа «Мать и дитя» (1943— 1944; Хортхэмптон, собор св. Матфея) — статически-уравновешенная, массивная и лиричная.



Генри Мур. Мемориальная фигура. 1945—1946 гг. Девоншир, Дартингтон Холл.

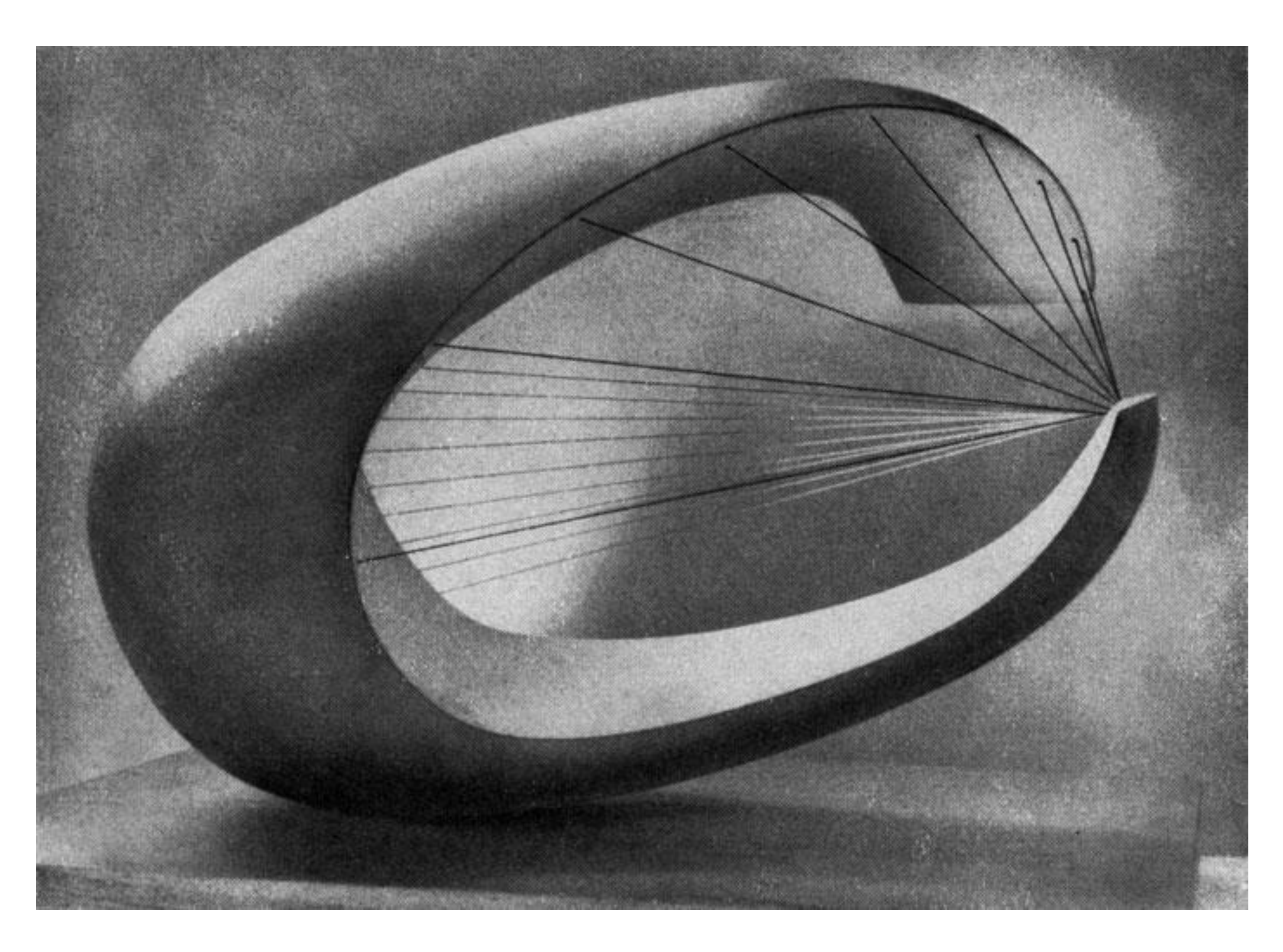
илл. 97 а



Генри Мур. Мать и дитя. Камень. 1943—1944 гг. Хортхэмнтон, собор св. Матфея.

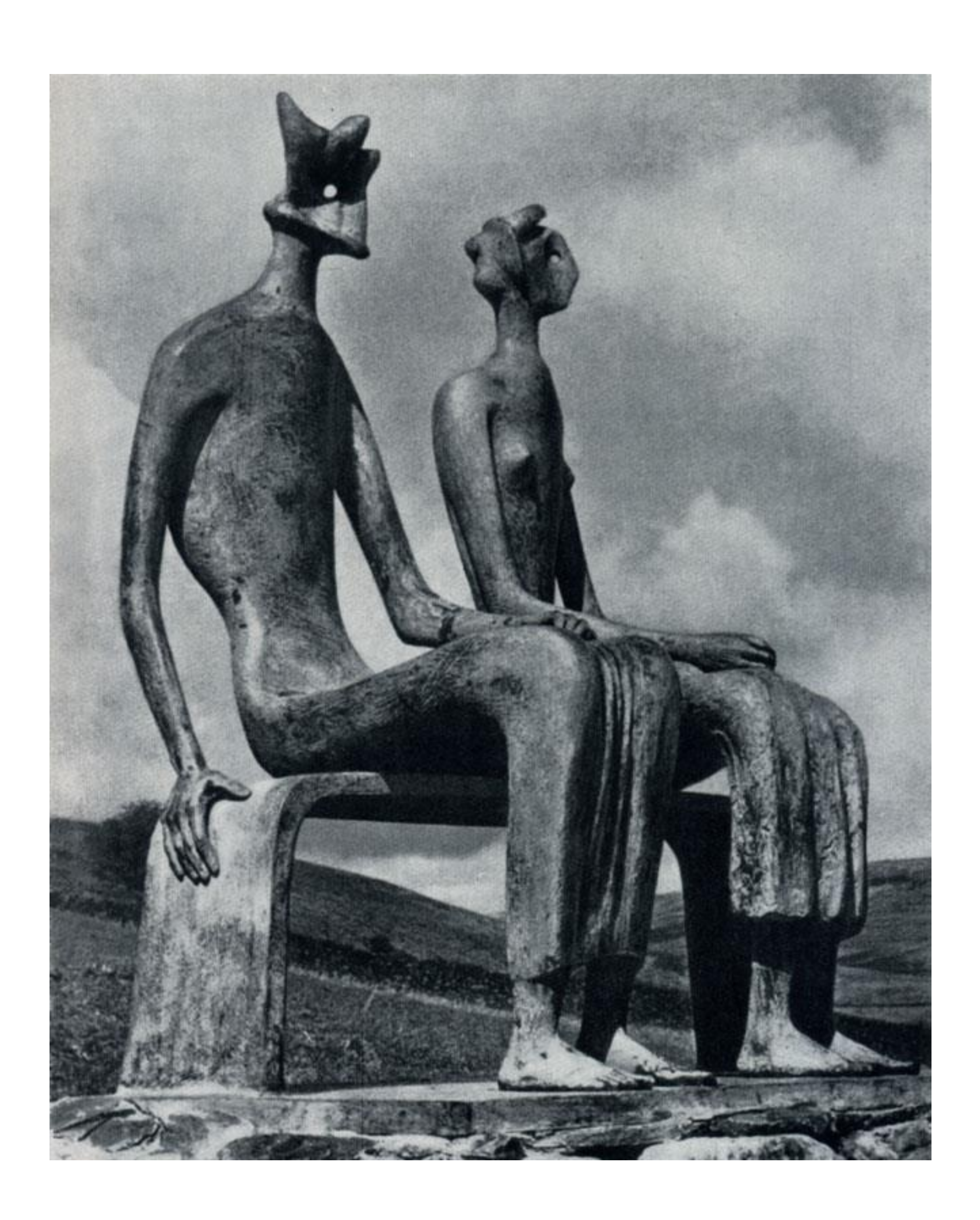
илл. 96

Но слишком часто мастер ставит перед собой формальные задачи: его интересует объемность выпуклой фигуры, напряженность вогнутой формы. Превращенные в самоцель, подобные поиски приводят к тому, что ряд произведений Мура теряет свою изобразительную, смысловую и в конечном счете образную ценность. Наиболее известны его группа «Король и королева» (1952—1953), поставленная на одном из шотландских плоскогорий, где скульптор в присущей ему аллегорической манере стремится передать чувство достоинства и величия, а также «Три стоящие фигуры» (1947—1948; Лондон, Баттерси-парк) и «Лежащая фигура» (1957—1958; Париж) для здания ЮНЕСКО. Многочисленные рисунки Мура имеют не только подготовительное значение к скульптурным работам — во многих листах художник решает самостоятельные графические задачи.



Барбара Хепуорт. Волна, Раскрашенное дерево и струны. 1943—1944 гг. Лондон, собрание Хэвинден.

илл. 94 б



Генри Мур. Король и королева. Скульптурная группа близ Дамфриса. Камень. 1952—1953 гг.

илл. 95

Близки творчеству Мура произведения Барбары Хепуорт (р. 1903) — скульптора, для которого чисто формальные цели являются решающими. Так в работе «Волна» (1943—1944; Лондон, собрание Эшли Хэвинден) ею ставится лишь отвлеченная проблема передать напряженную динамику вогнутой формы.

Очень интересны реалистические портреты шотландского скульптора Бена Шоца (р. 1891), полные человечности и лирики фигурки Бетти Ри — ученицы Генри Мура и в то же время участницы прогрессивных выставок. Лоуренс Брэдшоу (р. 1908) — последовательный реалист и ученик Фрэнка Бренгвина — является автором мемориального бюста Карла Маркса на Хайгетском кладбище в Лондоне.

Относительно широкое распространение в английской скульптуре, особенно в послевоенные годы, получил абстракционизм. Так Линн Чэдуик (р. 1914), завоевавший первою премию за свое «Всевидящее око» на Венецианской биеннале 1956 г., занят лишь «конструированием» бессмысленных нагромождений из железных отбросов. Кеннет Армитедж (р. 1916), сваривающий металлические части, также создает весьма абсурдные по своему содержанию произведения. Все это — космополитическое формотворчество, абсолютно лишенное эстетической ценности.

Искусство Великобритании 20 в. сложно и противоречиво, как и вся культура капиталистических стран в наши дни. Есть в ее искусстве взлеты и завоевания, есть промахи и поражения, но оно не стоит на месте. Ошибаясь и находя, многие из тех английских художников, которые ищут связи своего творчества с жизнью общества, с идеями демократии и социального прогресса, стремятся стать на путь гуманизма и реализма.

* * *

Встав одной из первых на путь капиталистического развития с присущим ему хаотическим ростом городов, Англия не случайно раньше других европейских государств начала испытывать на себе все противоречия стихийной урбанизации. К началу 20 в, более трех четвертей населения страны уже жило в городах. Многие промышленные и торговые центры страны росли с невиданными ранее темпами. Так, например, Лондон, насчитывавший в 1800 г. 959 тысяч жителей, в 1850 г. имел 2369, в 1900 г.—4536, а в 1937 г. уже 7795 тысяч горожан. Переуплотнение городов создало невыносимые санитарные условия. Нехватка жилищ для рабочих способствовала появлению многочисленных трущобных районов, нередко размещавшихся рядом с городскими центрами. Отдельные попытки реконструкции старых городских кварталов были недостаточны и бесперспективны. Оценивая подобные градостроительные паллиативы, Ф. Энгельс писал: «...безобразнейшие переулки и закоулки исчезают при огромном самохвальстве буржуазии по поводу этого чрезвычайного успеха, но... они тотчас же возникают где-либо в другом месте, часто даже в непосредственной близости» (*К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 18, стр. 257.*).

Ухудшение условий жизни в старых городских районах вызывало массовое переселение обеспеченных классов в пригороды, развивавшиеся чаще всего стихийно и беспланово. Пригороды Лондона, Глазго, Бирмингема, Ливерпуля, Манчестера создавались, как правило, без органической связи с существующей городской застройкой, что вело к разрушению компактной структуры города, к уничтожению окружающей зелени, к чересполосице жилых и промышленных территорий.

В этих условиях в Англии зародились идеи строительства городов нового типа, получившие широчайшую известность в работах социолога Эбенезера Хоуарда (1850—1928). В противовес стихийно развивающимся городам-левиафанам Хоуард предлагал создавать города-сады. Первая попытка

осуществить эти идеи была предпринята архитекторами Р. Энвином и Б. Паркером при строительстве Лечворта, начатом в 1902 г. в 50 км от Лондона. Город, рассчитанный на 35 тысяч жителей, был выстроен среди зелени. Наряду с регулярной композицией центра, где расположены торговые и общественные здания, архитекторы широко использовали свободную живописную систему планировки при размещении одно-двухэтажных индивидуальных жилых домов.

Строительство Лечворта, имевшего ряд несомненных достоинств, оказало исключительно сильное влияние на развитие в последующие годы английского и зарубежного градостроительства. Оно с убедительностью доказало преимущества планового рационального начала при сооружении городов, коллективного владения землей, на которой ведется строительство, вызвало к жизни целый ряд акционерных обществ «Города-сада». Однако этот эксперимент доказал, что жителями такого города могут быть лишь обеспеченные слои населения, к тому же обладающие специальной квалификацией, соответствующей характеру производства, имеющегося в данном населенном пункте.

Конец 19 — начало 20 в. были ознаменованы в Англии рядом успехов в архитектуре индивидуального жилого дома, завоевавшей широкое признание и ставшей на несколько десятилетий образцом для архитекторов большинства европейских стран (*В начале 20 в. в Европе выходит ряд книг о жилой архитектуре Англии, способствовавших ее популярности. Среди них особое значение имели работы немецкого архитектора Г. Мутезиуса («Современная английская архитектура», 1900; «Английский жилой дом», 1904, и др.).*). В отличие от городов Европейского континента, которые вплоть до середины 19 в. сохраняли свои средневековые стены, чем способствовали развитию многоэтажного строительства, островная Англия, защищенная морем, задолго до Этого освободилась от своих городских укреплений. Это привело к быстрому расширению городов на большой территории и к сохранению традиционного коттеджного типа жилой застройки, соответствовавшего национальным особенностям и бытовому укладу страны.

В области жилой архитектуры работали наиболее крупные английские зодчие этого периода: Р. Шоу, Г. Скотт, А. Митчел, У. Литаби, Ч. Войси и ряд других. Им принадлежит заслуга развития ряда рациональных тенденций жилой архитектуры, и прежде всего создания простых и четких планировочных решений, свободных от сковывающей симметрии и подчиненных интересам функциональной группировки помещений. Большое внимание уделялось ориентации жилых комнат для их лучшего естественного освещения, красоте природных ландшафтов и связи с окружающей зеленью. При строительстве жилых домов (в том числе и для их наружной отделки) чаще всего использовали кирпич и местные строительные материалы, что придавало этим постройкам своеобразный отпечаток и романтизированную индивидуальную окраску. В облике английских коттеджей конца 19— начала 20 в. скрещивались различные архитектурные течения, начиная от эклектической неоготики, неоклассики, использования декоративных фахверковых систем и вплоть до более самостоятельных исканий ясного и правдивого архитектурного образа индивидуального жилого дома, В этом процессе немалую роль играли идеи У. Морриса и Д. Рескина, получившие свое выражение в движении «искусства и ремесла» и противопоставлявшие машинизации производства индивидуальный, ремесленный подход к художественному творчеству.

Господствующим направлением в официальной архитектуре этого периода оставались «исторические» стили. Из всех европейских стран в Англии сильнее всего продолжали сказываться классицистические традиции. В духе неоклассики был перестроен один из ведущих ансамблей Лондона — Квадрант Риджент-стрит (архитектор Р. Бломфильд), а также административное здание Совета Лондонского графства (архитектор Р. Нот), здание Юридического общества в Лондоне (архитектор Ч. Холден), дом Лондонского общества страхования жизни (архитектор К. Грин) и многие другие; неоготические формы получил крупный англиканский собор в Ливерпуле (архитектор Г. Скотт).

Новые архитектурные тенденции наиболее четко проявились в Англии в творчестве архитектора Чарлза Макинтоша (1868—1928). Наиболее значительное его произведение — здание Высшего художественного училища в Глазго (1898—1909) — отличается очень высокой для своего времени цельностью архитектурного замысла и оригинальностью композиции.

Одновременно в английской архитектуре появляются и первые новые веяния, вызванные прогрессом строительной техники. В промышленных зданиях начинают применяться железобетонные конструкции, получающие выявление и в облике сооружения. В 1903 г. архитектор Э. Вуд строит в Стафforде жилой дом с плоской крышей, а архитектор Д. Селлерс — блок аналогично перекрытых административных зданий. Архитекторы Д. Барнетт, Тейт и Лорн в 1911 г. строят в Лондоне здание фирмы «Кодак», в котором одним из первых применен стальной каркас и широкие стеклянные проемы, способствующие раскрытию конструктивной системы.

Однако эти поиски новых архитектурных форм носили в английской архитектуре, предшествующей первой мировой войне, единичный характер и не определяли ее господствующего направления, которое оставалось традиционным.

В период между двумя мировыми войнами в Англии активно продолжаются попытки реализации идеи города-сада. По инициативе Э. Хоуарда в 1920 г. архитектор Льюис де Суассон разрабатывает проект и начинает строительство города-сада Уэльвин, расположенного в 30 км от Лондона. Превосходно построенная композиция плана основывается на учете и использовании особенностей рельефа, четком функциональном зонировании, выявлении средствами геометрической планировки центра города. Все жилые улицы Уэльвина имеют свободное криволинейное очертание. Одним из важных архитектурных нововведений явилась здесь группировка коттеджей вокруг тупиковых ответвлений основных улиц (не более 12 домов на каждый тупиковый проезд). Эта система, получившая в дальнейшем значительное

распространение, не только обеспечивала живописную композицию застройки и определенные экономические преимущества, но и изолировала дома от шумных улиц, создавала более безопасные условия для детских игр. По идее авторов, Уэльвин должен был заселяться людьми различного социального положения и достатка. Архитектура зданий здесь скромнее, чем в Лечворте. Большинство жителей не только живет, но и работает в этом городе, что делает его. по существу, первым городом-спутником Лондона.

Строительство отдельных городов-садов не могло, конечно, приостановить расширение старых промышленных центров, которое продолжалось с неослабевающими темпами. Этот процесс, проходивший к тому же в условиях отсутствия больших свободных земель, выдвинул на первый план задачи распространения деятельности архитектора-планировщика за пределы города — на всю окружающую его территорию и целые хозяйственно-экономические районы. Одним из первых экспериментов в области районной планировки явилась работа выдающегося английского архитектора Патрика Аберкромби (1879—1957), который в соавторстве с Т. Джонсоном составил в 1922 г. проект планировки угольного района Донкастер. В проекте предполагалось создать вокруг Донкастера 12 самостоятельных городов-спутников по 15—20 тысяч населения в каждом, сохранив за ним функции культурного и административного центра. Для новых городов были выбраны наиболее благоприятные условия с учетом природных возможностей, транспортных коммуникаций, размещения промышленности, сельскохозяйственных зон и зон жилой застройки. К 1939 г. проекты районной планировки охватывали до 70% территории Англии, однако их осуществление наталкивалось на непреодолимые препятствия в виде своекорыстных интересов предпринимателей, отсутствия плановой системы хозяйства и существования частной собственности на землю.

В области архитектуры жилых Зданий межвоенное двадцатилетие в Англии не было отмечено особенно значительными сдвигами. Здесь по-прежнему сильные позиции

сохра традиционное коттеджное строительство. Лишь в 30-х гг. постепенно усиливается влияние немецкого и французского функционализма. Это связано, в частности, с приездом в Англию бежавших из нацистской Германии таких выдающихся европейских зодчих, как В. Гропиус, Э. Мендельсон и М. Брейер. В это время строится ряд оригинальных вилл в духе новой архитектуры (дом «Вверх и выше» в Амершеме, 1929, архитектор Коннелл; дом в Грейсвуде, 1933, архитекторы Коннелл и Б. Уорд). Под влиянием архитектуры Европейского континента в городах начинает более широко распространяться многоэтажное строительство (например, жилой дом на окраине Лондона, архитектор Ф. Гибберд, 1936). Разрабатываются своеобразные типы галлерейных домов с двухэтажными квартирами-мезонетами, представляющие собой как бы проекцию традиционной английской коттеджной планировки на многоэтажные здания.

В 20—30-х гг. 20 столетия в Англии ведется широкое строительство различных общественных и административных зданий. В их облике лишь очень постепенно начинают проявляться новые архитектурные веяния. Английские архитекторы в этот период не склонны к радикальному пересмотру своих эстетических концепций, как это делают их немецкие и французские коллеги. Они предпочитают изыскивать пути приспособления традиционных архитектурных форм к новым конструктивным системам и объемно-пространственным композициям. Таковы постройки Г. Роуза в Ливерпуле, здание Королевского института британских архитекторов в Лондоне (1934, архитектор Генри Уорнум) и другие.

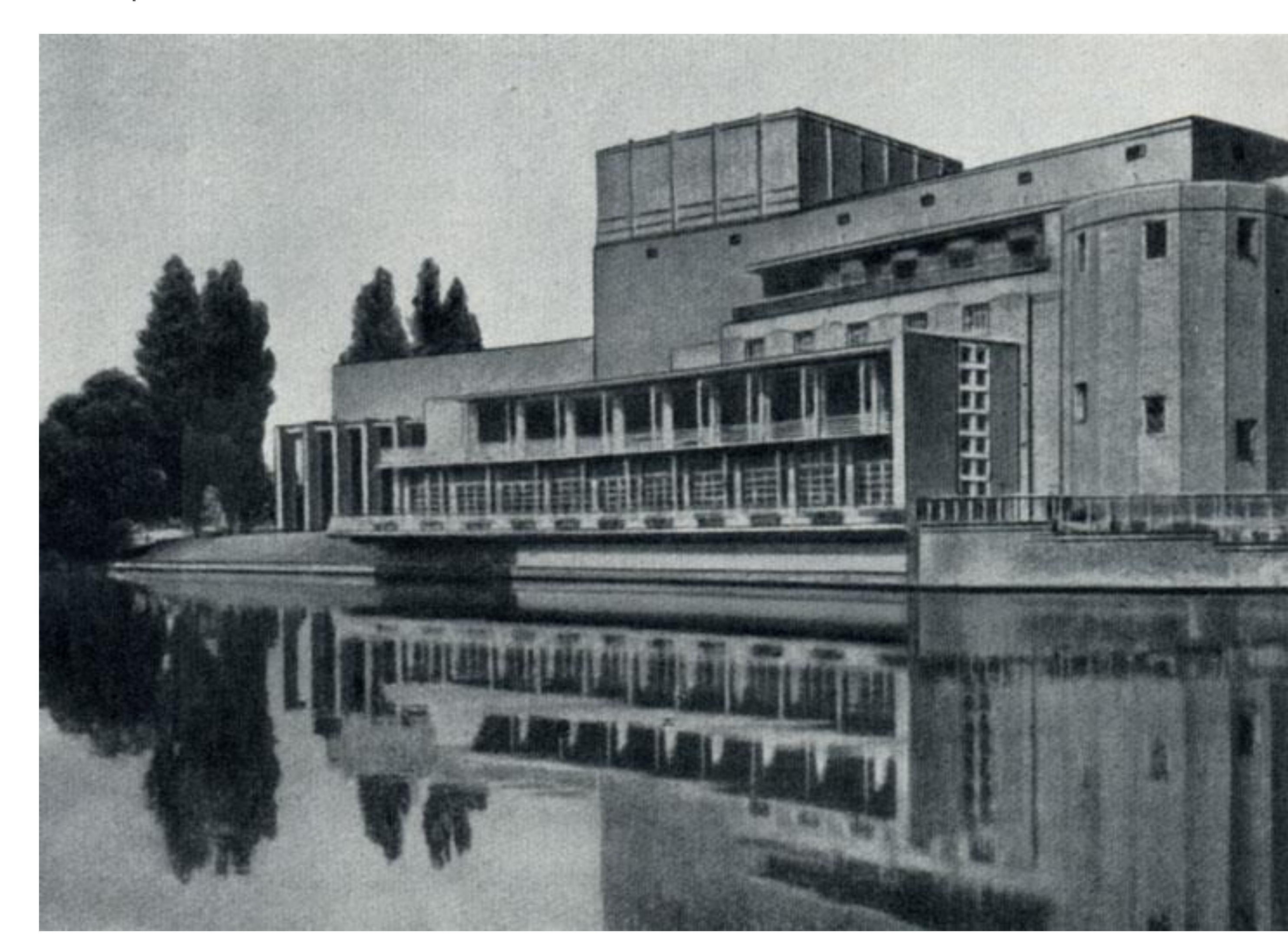


Генр и Уорнум. Королевский институт британских архитекторов в Лондоне. 1934 г.

илл. 99 б

Одним из наиболее удачных сооружений, сочетающих традиции и новаторство, является Шекспировский мемориальный театр в Стратфорде-он-Эйвон, построенный в 1932г. по проекту архитектора Элизабет Скотт, и др. Пространственная композиция Этого сооружения строится на сочетании разнообразных, но достаточно простых в своих геометрических формах объемов и создает монументальное

впечатление. Особенно интересен своей пластической разработкой фасад, выходящий на реку. Здание отделано кирпичом различных цветовых градаций с тонкой красочной гаммой. В отделке интерьеров применена разнообразная древесина: от красного и черного дерева до австралийского дуба и индийского лавра. Весь облик здания, его внешних и внутренних объемов проникнут романтизмом и поэзией и в то же время свободен от стилизации.



Элизабет Скотт и др. Шекспировский мемориальный театр в Стратфорде-он-Эйвон. 1932.

илл. 98 а

Наиболее полно тенденции развития современной архитектуры сказались в Англии в строительстве общественных центров, клубов и промышленных сооружений. Характерен Коринфский яхтклуб в Бернхеме, построенный в 1930 г. архитектором Д. Эмбертоном. Здание имеет стальной каркас, и его южный полностью застекленный фасад широко раскрыт на року. Горизонтальные линии белых террас и парапетов придают всему сооружению легкость и воздушность, органически связывают его с водной гладью. Черты новой архитектуры широко проявились также в сооружении крупных кинотеатров (на 3—5 тысяч зрителей), по размеру строительства которых Англия в годы межвоенного двадцатилетия опередила другие европейские страны, и в архитектуре торговых зданий, например в универсальном магазине Челси (1939, Лондон, архитектор В. Крабтри и другие), зданий редакций журналов и газет, здание газеты «Дейли экспресс» (1932, Лондон, архитекторы Х. О. Эллис и Кларк).



Х. О. Эллис, Кларк. Здание газеты «Дейли экспресс» в Лондоне. 1932 г.

илл. 98 б

Большое значение в формировании облика зданий, построенных в рассматриваемый период, приобретает

декоративно-прикладное искусство, убранство и оборудование интерьеров. Принимаются меры к тому, чтобы все элементы убранства и оборудования проектировались совместно и в соответствии с архитектурным замыслом. В то же время в английской архитектуре лишь очень скупо применяются элементы синтеза искусств и архитектуры. Зодчие предпочитают ограничиваться выразительным использованием фактуры и цвета материала, живописной композицией архитектурных объемов, а также разнообразным озеленением и цветниками.

После второй мировой войны перед архитекторами Англии встали еще более сложные проблемы, чем те, которые им приходилось решать раньше. Особенно остро стоял вопрос реконструкции Большого Лондона, превратившегося к этому времени в гигантскую агломерацию городов и поселков, вобравшую в себя пятую часть населения страны.

В 1944 г. был завершен получивший широкую известность проект Патрика Аберкромби, предлагавший радикальный путь ограничения дальнейшего роста Лондона путем строительства вокруг него в радиусе 30—50 км восьми городов-спутников (Харлоу, Кроули, Бэзилдон, Стивнидж, Хатфилд и другие). В новые города предполагалось перевести из Лондона за 20 лет более миллиона человек, обеспечив их на месте работой и всем необходимым.

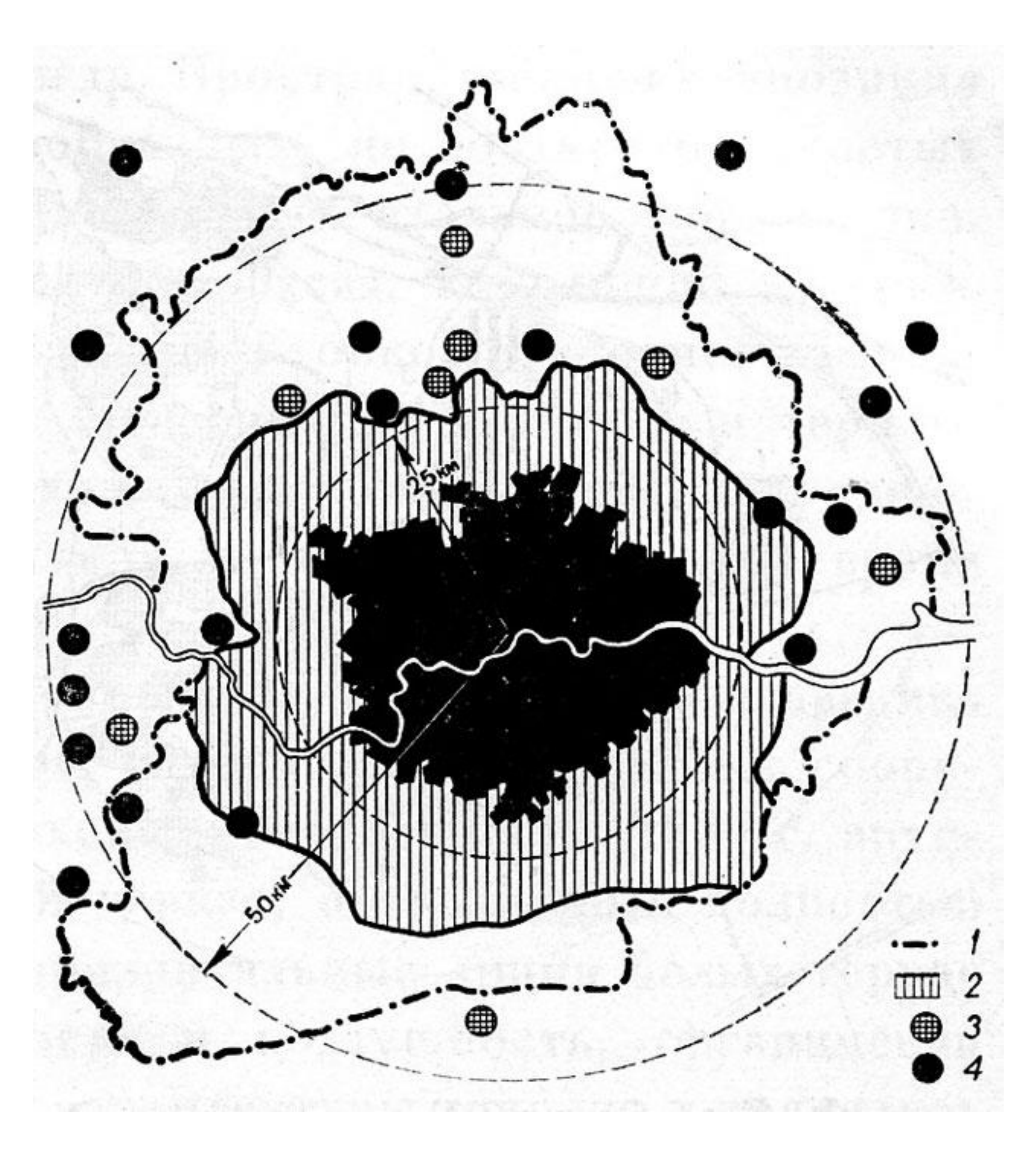
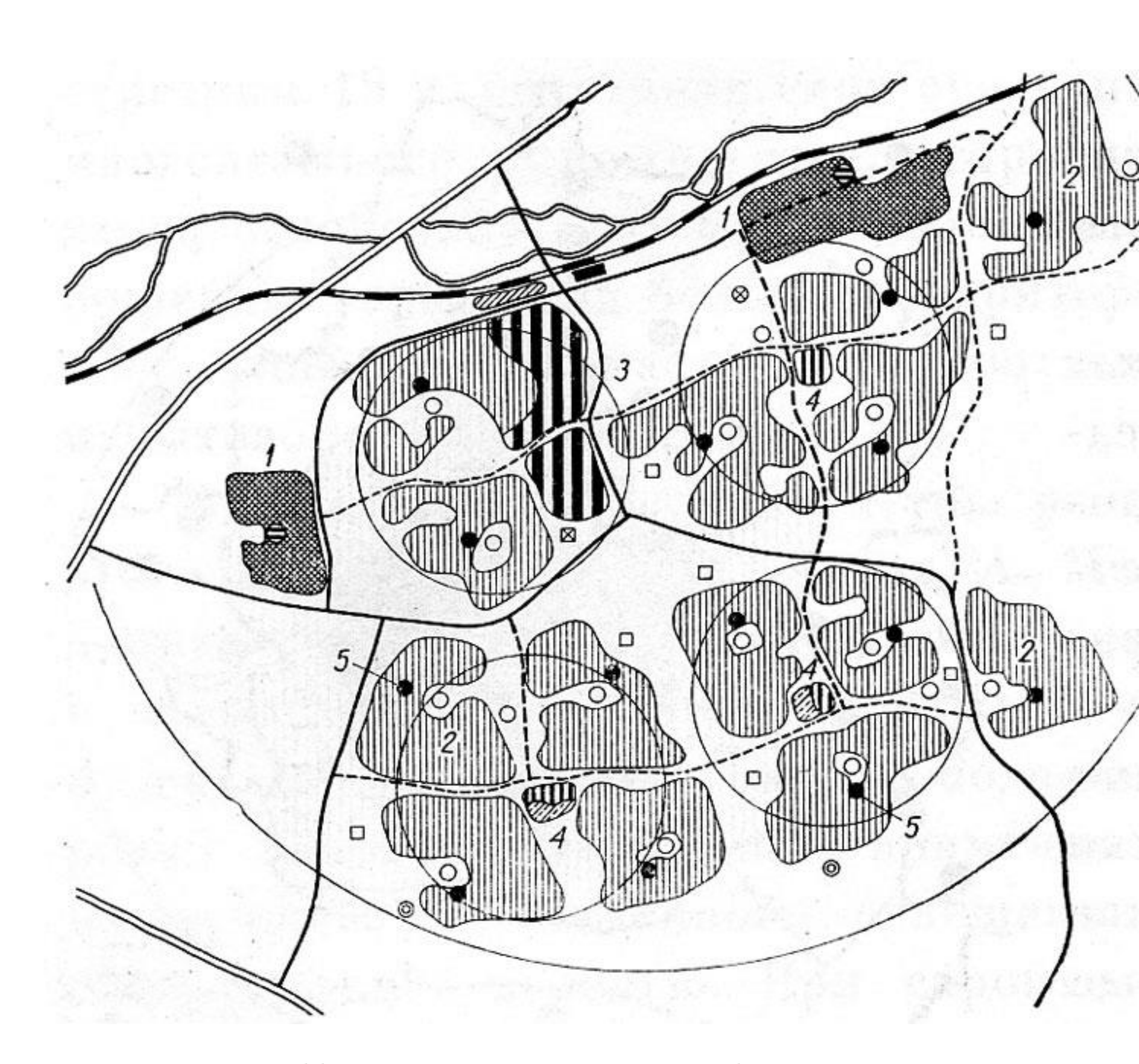


Схема расположения городов-спутников Лондона. Проект Патрика Аберкромби. 1944 г. 1. Проектируемая граница пригородной зоны. 2. Проектируемый лесопарковый пояс. 3. Строящиеся города-спутники. 4. Существующие расширяемые города.

рис. на стр. 155

Наиболее интересен из числа городов «лондонского круга» Харлоу, проект планировки которого разработан одним из ведущих английских архитекторов Фредериком Гиббердом. Город, рассчитанный на 80 тысяч человек, расположен на дороге, ведущей из Лондона в Кембридж. Жилая застройка разделена естественными живописными долинами на четыре района, каждый из которых имеет свой центр с магазинами, кинотеатрами, мастерскими бытового обслуживания. Любое здание находится от центра района не более чем в десяти минутах ходьбы. Отдельные группы домов объединяются вокруг зеленых лужаек и спортивных площадок, предназначенных для игр детей. Улицы-дороги проложены в зелени и максимально изолированы от пешеходных путей и жилой застройки, к которой подводят тупиковые и петельные проезды,

Харлоу застроен двухэтажными домами с квартирами-мезонетами, и лишь редкие десятиэтажные здания башенного типа обогащают его силуэт. Вся система планировки и застройки города подчинена живописной композиции, основанной на использовании естественного рельефа и местных природных условий, играющих исключительно важную роль в облике Харлоу.



Фредерик Гибберд. Город-спутник Харлоу близ Лондона. Строительство начато в 1949 г. Схема генерального плана. 1. Промышленные зоны. 2. Зоны жилой застройки. 3. Общегородской центр. 4. Центр жилых районов. 5. Местные центры обслуживания.

рис. на стр. 156

Несмотря на отдельные успехи, строительство городов-спутников в Лондоне, Глазго и др. не привело к желаемым результатам. В города-спутники переселилось менее 300 человек, причем лишь служащие и рабочая аристократия, так как непомерно высокая квартирная плата (30—40 процентов заработка) недоступна для менее обеспеченных слоев населения.

Большое значение приобрели в Англии послевоенное восстановление и реконструкция городов, многие из которых, и в том числе Лондон, Бирмингем, Плимут, сильно пострадали от вражеских бомбардировок. Особенно значительные разрушения были причинены Ковентри (здесь уничтожено более 55 тысяч квартир и домов)(*В годы войны сложился даже особый термин «ковентрировать», ставший синонимом варварского и бессмысленного разрушения.*).

При восстановлении города, которое велось по проекту архитекторов Д. Гиб-сона и А. Линга, решительно упорядочена вся структура и планировка Ковентри. В основе жилых районов лежит система микрорайонирования. Начальные школы расположены в центрах микрорайонов, средние — на периферии города, среди зеленых массивов. Радиальные городские магистрали дополнены несколькими кольцевыми, причем внутреннее кольцо ограничивает проникновение транспорта в общественное ядро города.

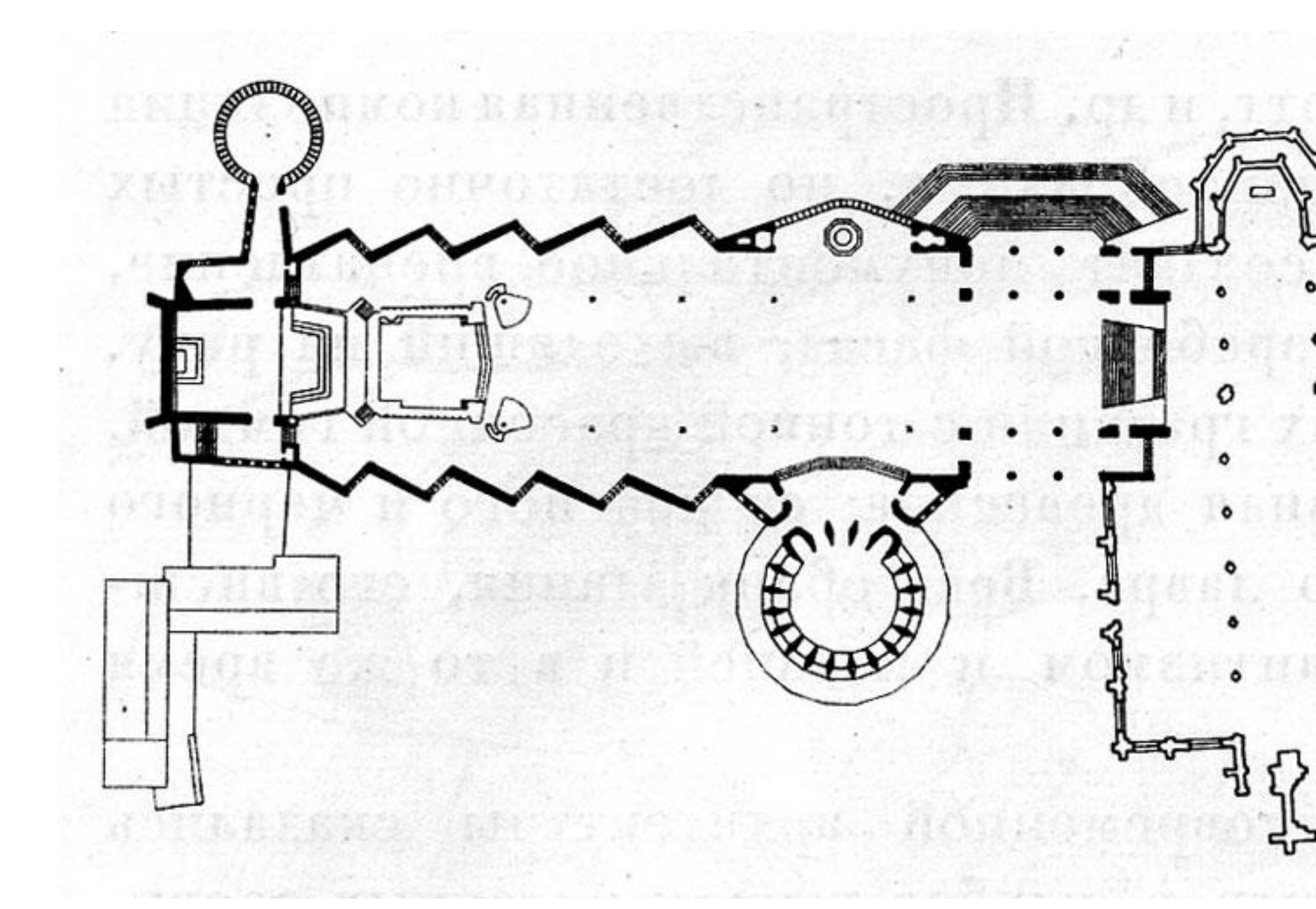


Доналд Гибсон, Артур Линг. Торговый центр в Ковентри. 1952—1955 гг.

илл. 99 а

На месте разрушенных центральных кварталов создан новый архитектурный ансамбль, состоящий из системы замкнутых площадей, предназначенных исключительно для пешеходов, а также зеленых массивов, связанных с лесным поясом, организованным вокруг города. Застройка Ковентри осуществляется зданиями смешанной этажности. Размеры города ограниченны, и вместо расширения за счет периферии

ведется сплошная реконструкция старых районов, нередко с решительной перепланировкой существующей уличной сети. Большое внимание архитекторы обращают на формирование ансамблей зданий. Архитектурные формы застройки города лаконичны, современны и в основе своей функциональны, однако без сухости и упрощенности европейского функционализма 20-х гг. Художественная выразительность города строится на использовании местных природных условий и целого ряда английских архитектурных традиций, нашедших себе новое применение. Интересна перестройка собора в Ковентри (1954—1962, архитектор Б. Спенс). В этом сооружении отчетливо прослеживаются тенденция к отходу от канонических архитектурных форм культовых зданий и поиски новых средств формирования их архитектурного образа.



Бэзил Спенс. Собор в Ковентри. 1954—1962 гг. План.

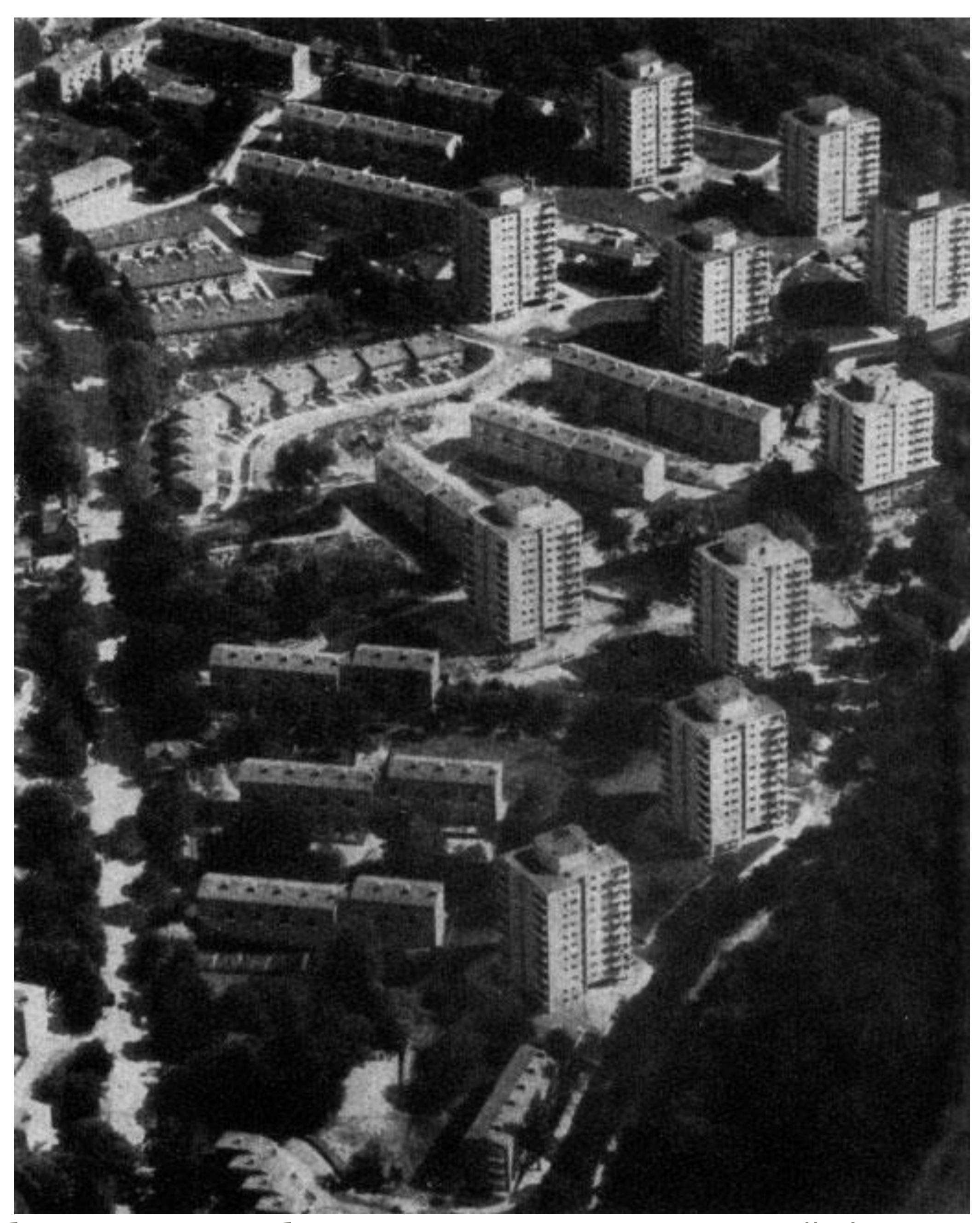
рис. на стр. 158

Реконструкция Лондона, Манчестера, Ливерпуля, Бирмингема и других городов ведется не так успешно и в меньших, совершенно недостаточных масштабах.

Развитие жилищного строительства в послевоенной Англии не отвечает насущным потребностям населения. По подсчетам английских статистиков, при нынешних темпах строительства только в Лондоне к 1980 г. будет не хватать жилищ для миллиона человек. В этих условиях предприниматели и землевладельцы извлекают огромные прибыли при сооружении новых жилых массивов. Достаточно сказать, что уже сейчас Совету Лондонского графства приходится платить

в среднем по 62 тысячи фунтов стерлингов за акр (0,4 га) земли, покупаемой для жилищного строительства. Это делает дома и квартиры в новых районах недоступными для средних и низкооплачиваемых слоев общества и обрекает на неудачу попытки английских архитекторов и социологов создать такую систему расселения, которая обеспечивала бы всем классам необходимые удобства. Жизнь в новых жилых районах становится привилегией буржуазии и обставляется с комфортом.

В новых жилых районах ведется почти исключительно смешанная застройка домами различной этажности и разнообразной пространственной композиции, что одновременно со свободной планировкой придает архитектурным комплексам привлекательный, многоплановый и неповторимо живописный вид. Основу составляют три группы зданий: сблокированные дома (как бы составленные из примыкающих друг к другу коттеджей), обычные двухэтажные дома с садиками для каждой квартиры, многоквартирные трех-четырехэтажные дома без лифта и многоэтажные дома башенного типа. Такая структура застройки хорошо соответствует трем типам семей — большим, средним и малым; примером могут служить жилые дома комплекса Олтон в Роухэмптоне в Лондоне (1950-е гг.). Среди интересных новых жилых зданий — башенный дом в новом городе Брэкнелл (1964, архитектор О. Аруп), жилой дом на площади Сент Джеймс в Лондоне (1960, архитектор Д. Лэсдан), шестиэтажное жилое здание на Пиктон-стрит (Лондон, 1952, архитекторы Совета Лондонского графства), студенческое общежитие Лондонского университета (Кенсингтон, 1963, архитектор Р. Шелард) и др.

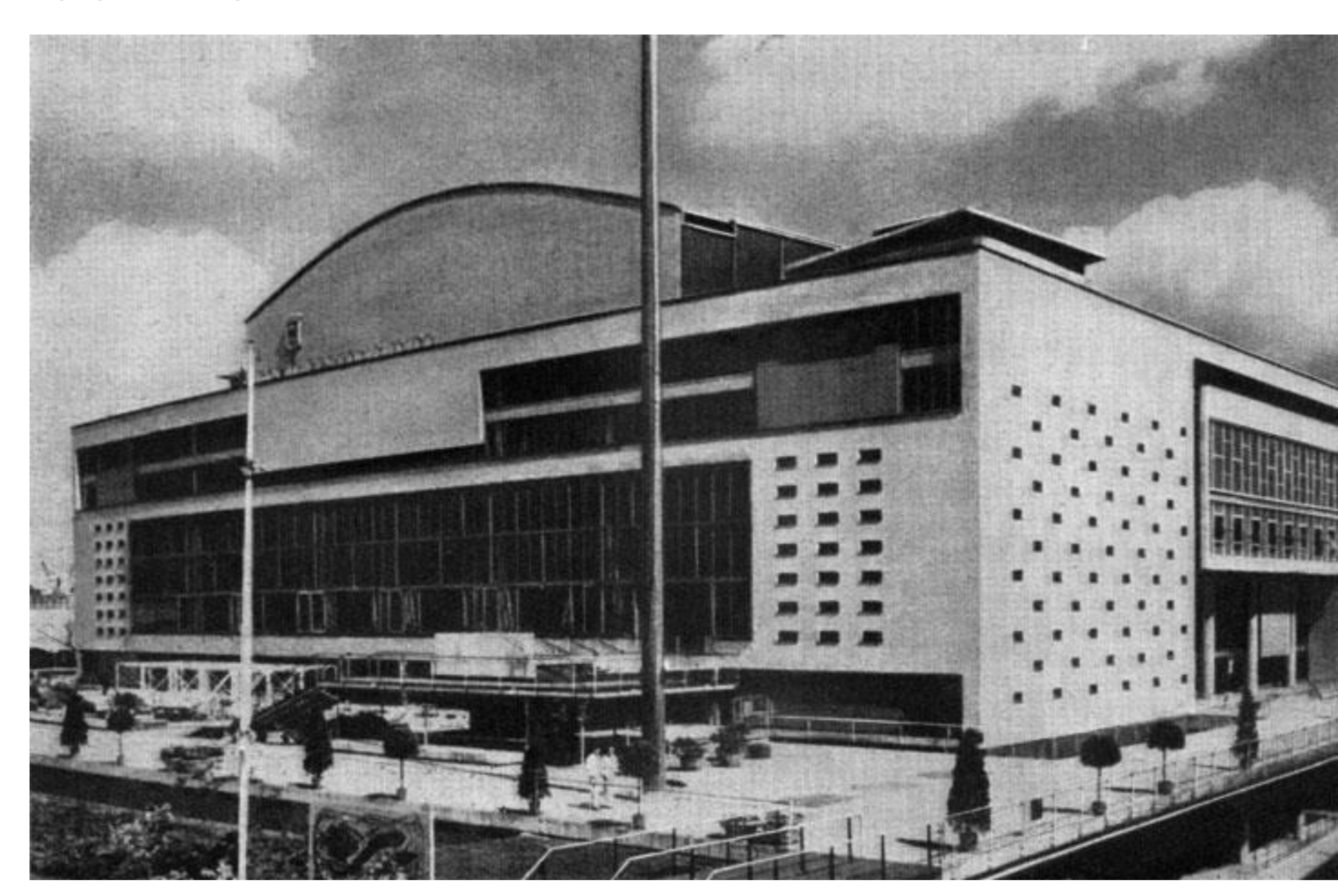


Хьюберт Беннет, Роберт Мэтью, Лесли Мартин, Уайтфилд Льюис. Жилой комплекс Олтон в Роухэмптоне в Лондоне. 1954—1956 гг.

илл. 101 б

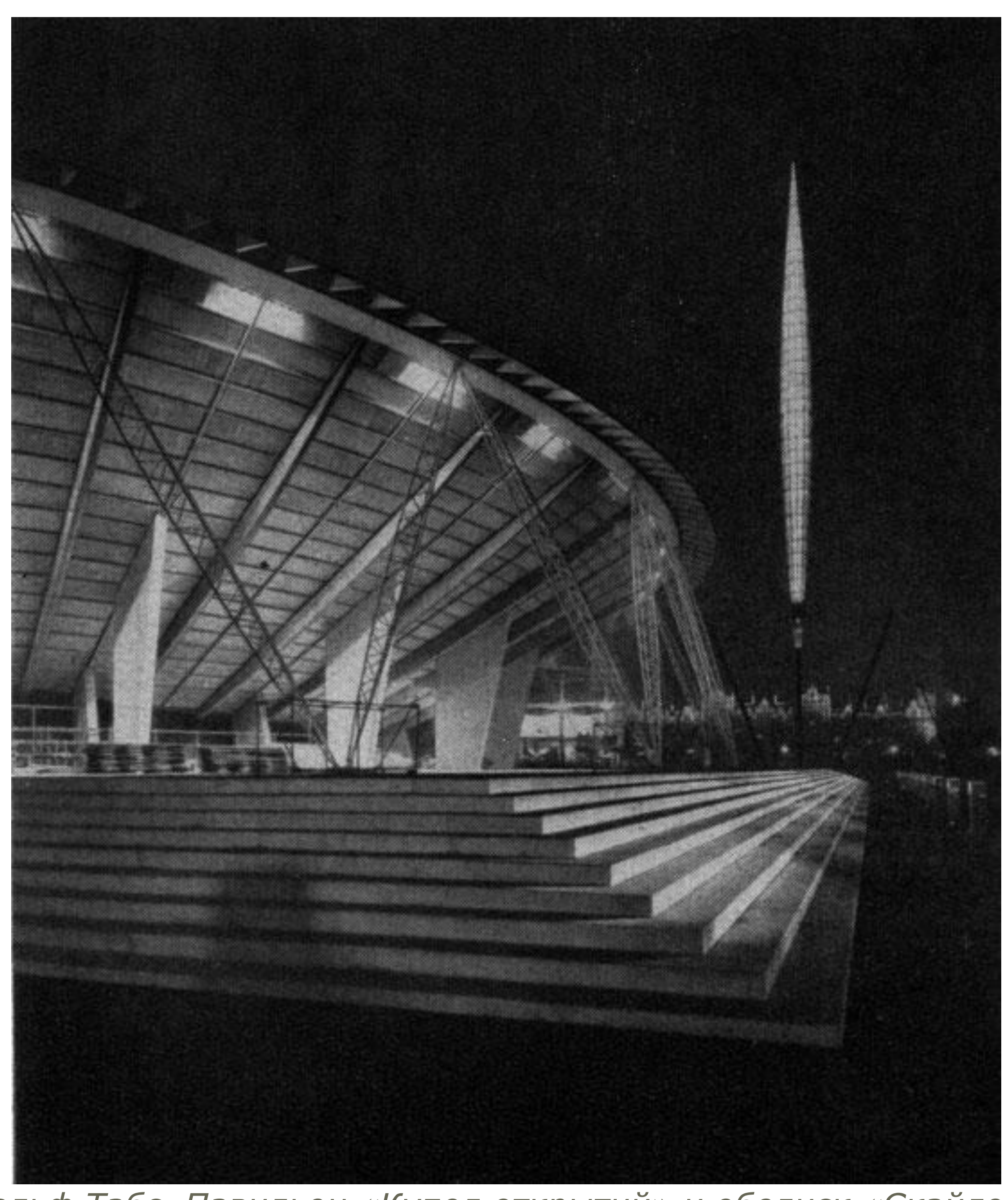
Высоким и традиционным мастерством отличается ландшафтная архитектура и система озеленения новых районов. Живописные зеленые лужайки, свободно и гармонично сочетающиеся с архитектурой деревья и кустарники, посыпанные песком, гравием или вымощенные

камнем тропинки, проложенные между зданиями и активно включенные в общую композицию,— все это используется английскими зодчими как превосходное средство художественной выразительности, обогащающее строгие формы современных зданий.



Лесли Мартин, Роберт Мэтью. Концертный зал Ройял-фестивал-холл в Лондоне. 1949—1951 гг.

илл. 100 а



Ральф Табс. Павильон «Купол открытий» и обелиск «Скайлон» (архитекторы Филип Пауэлл и Джон Идальго Мойя) на выставке «Фестиваль Британии» в Лондоне. 1951 г.

илл. 100 б



Конторское здание Кэстрол-хауз в Лондоне. 1959 г. Архитектурная фирма «Голдинс, Мелвин, Уорд и сотрудники».

илл. 101 а

В послевоенные годы в Англии выстроен ряд крупных и интересных по своей архитектуре общественных сооружений, таких, как Центральный аэровокзал в Лондоне (архитектор Ф. Гибберд), здание Концертного зала Ройял-фестивал-холла (1949—1951, архитекторы Л. Мартин и Р. Мэтыо), здание

Тред-юнионов (Лондон, архитектор Д. Абердин), Научный центр им. Флеминга (1962, архитектор Э. Голдфингер), универсальный магазин в Саутхемптоне (архитектор Ф. Йорк и другие), колледж университета в Эссексе (1963, архитектор Б. Спенс и другие), павильон «Купол открытий» для выставки «Фестиваль Британии» (1951, Лондон, архитектор Р. Табс), конторское здание Кэстрод-хауз (1959, Лондон, архитектурная фирма «Голлинс, Мелвин, Уорд н сотрудники»). В лучших своих работах английские архитекторы успешно сочетают рациональный подход к пространственной композиции с выразительностью архитектурно-художественного образа, сохраняющего романтическое своеобразие, присущее зодчеству этой страны. В то же время среди новых построек немало и таких, где господствует формализм и интересы рекламы отодвигают на второй план подлинное искусство.

Искусство Бельгии

Н. Степанлн (изобразительное искусство); О. Швидковский, С. Хан-Магомедов (архитектура)

Уже в последнее десятилетие 19 в. в искусстве Бельгии появляются первые признаки отхода от демократических, народных основ, сформировавших творчество крупнейшего бельгийского художника Константена Менье. Жизненная сила и величие образов Менье оказались недоступны его младшим современникам. В дальнейшем судьбы искусства Бельгии складываются во многом противоречиво и драматически.

Реалистическое направление, возникшее в бельгийской живописи 19 в.. развивается такими мастерами, как Леон Фредерик (1856—1940), Эжен Ларманс (1864—1940) и другие. Простые люди, их будни — вот тема произведений этих мастеров, однако в ее трактовке они отходят от героической монументальности, активности и цельности, так свойственных скульптуре и живописным полотнам К. Менье. Люди на полотнах Л. Фредерика предстают в гораздо более обыденном,

бытовом плане. Мистические тенденции сочетаются в бельгийском искусстве с элементами натурализма, фотографической точности в передаче пейзажа, типажа, с особой унылостью, подводящей зрителя к мысли об извечности трагической безысходности миропорядка. Даже такое значительное по своей теме произведение, как «Вечер стачки» Э. Ларманса (1894), не говоря уже о картине «Смерть» (1904; обе — Брюссель, Музей современного искусства), отличается настроением отчаяния и бесцельности действия.



Эжен Ларманс. Смерть. 1904 г. Брюссель, Музей современного искусства.

илл. 102 а



Джеймс Энсор. Странные маски. 1892 г. Брюссель, Музей современного искусства.

илл. 102 б

Наиболее характерно для развития бельгийского искусства творчество Джеймса Энсора (1860—1949). От жанровых реалистических полотен Энсор постепенно приходит к символизму. Фантастические, жутковатые образы этого художника, его тяга к аллегориям, изображению масок и

скелетов, к вызывающе-яркому, почти крикливому колориту несомненно были своеобразным протестом против мещанской ограниченности и пошлости буржуазного мира. Однако сатира Энсора лишена конкретного социального содержания, она кажется сатирой на род человеческий, и в этих свойствах его искусства нельзя не увидеть зародыш дальнейших формалистических отклонений в искусстве Бельгии.

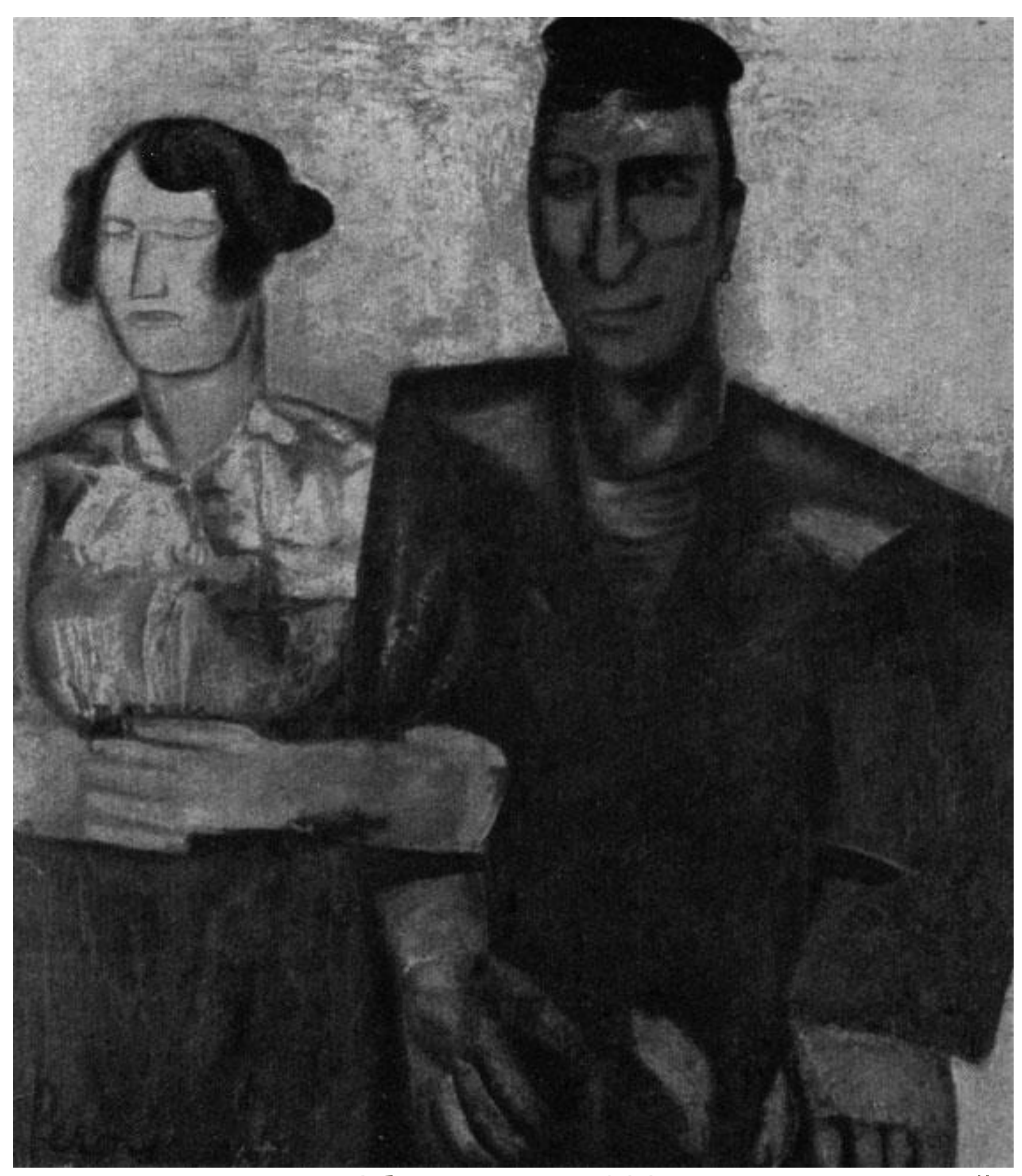
Дж. Энсор занимает особое место и в графике Бельгии. Его оригинальные, полные нервной энергии офорты очень экспрессивны, в них передается атмосфера внутреннего волнения и тревоги. Особенно драматичны пейзажи «Вид Мариакерке» (1887) и «Собор» (1886; оба в кабинете гравюр Королевской библиотеки в Брюсселе), построенный на остром и парадоксальном контрасте величественного творения человека и копошащейся, как встревоженный муравейник, толпы у подножия готического храма. Сочетание сатиры с фантазией — национальная традиция бельгийского искусства, восходящая к И. Босху,— находит здесь новое и острое преломление.

Литературный символизм, связанный с именем Мориса Метерлинка, появление в архитекторе и прикладном искусстве Бельгии новых стилистических явлении, связанных с направлением модерн (архитектор А. ван де Вельде и другие), сыграли в изобразительном искусстве Бельгии немалую роль. Под их воздействием в 1898— 1899 гг. образовалась «1-я латемская группа» (названная по месту, где поселились художники,— деревне Латем-Сен-Мартен близ Гента). Во главе этой группы стоял скульптор Ж. Минне, в нее входили Г. ван де Вустейне, В. де Саделер и другие. В основу их творчества была положена идея о приоритете «высшего» духовного мира над реальностью. Преодолевая импрессионистические веяния, эти мастера старались отойти «от поверхности явлений», «выразить духовную красоту вещей». «Латемцы» обращались к национальным изобразительным традициям, к голландским примитивам 14—16 вв., но в своем творчестве, наиболее полно выразившем идеи символизма и затем развивавшемся под знаком все более усиливавшегося экспрессионизма, они были,

по существу, весьма далеки от тех традиций, на которые они ссылались. II в строгих, красивых пейзажах Валериуса де Саделера (1867—1914) и в пронизанных мистикой работах младшего члена группы — Густава ван де Вустейне (1881—1947) — нет места для образа человека.

Довольно сильное развитие получает в начале века и пуантелизм, ярким представителем которого в Бельгии становится Тео ван Рейсельберге (1862—1926).

В начале 20-х гг. была создана «2-я латемская группа», работавшая под влиянием экспрессионизма, хотя сам экспрессионизм в Бельгии, связанный с трагическими событиями первой мировой войны, принимает особую окраску. Главой Этого направления был Констан Пермеке (1886—1952). В больших, широко написанных полотнах этого мастера привычные для бельгийского искусства сюжеты — земля, море, образы крестьян — окрашиваются в тона трагизма и глубокого душевного смятения. Сквозь всю нарочитость деформации, подчеркнутость духовной ограниченности и грубости крестьянских образов Пермеке пробивается его симпатия и сочувствие к людям, которые позволяли художнику создать эмоционально впечатляющие образы. Мрачноватый, глухой колорит, невнятность действия, неподвижность человеческих характеров передают настроение скорбных предчувствий и безысходности («Обрученные», 1923; Брюссель, Музей современного искусства).

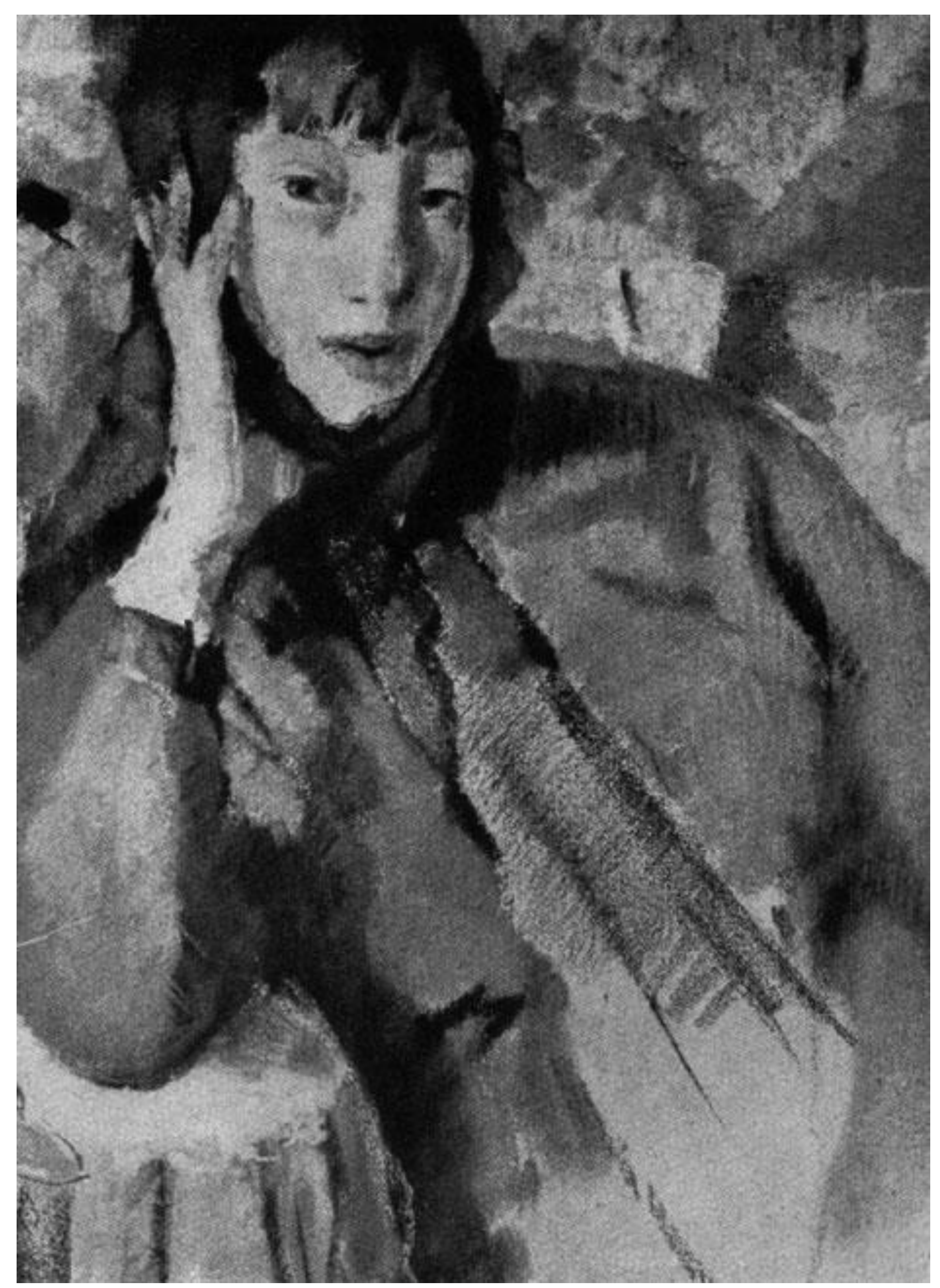


Констан Пермеке. Обрученные. 1923 г, Брюссель, Музей современного искусства.

илл. 103 а

Гюстав де Смет (1877—1943), Жан Брюссельманс (1884—1953) по-своему перерабатывали принципы экспрессионизма, первый — упрощая формы, придавая большое значение композиционной стройности своих картин, второй — повышая, доводя до пронзительной силы цветовой строй своих

пейзажей. Интерес к цвету как носителю эмоционального воздействия в живописи связывал Брюссельманса с группой «Брабантских фовистов», к которой примыкали Р. Ваутсрс, Э. Тайтгат, Ф. Кокс. Особую ценность представляет искусство Рика Ваутерса (1882—1916). Увлечение ярко» декоративностью цветовых сочетаний не заслоняет для этого художника психологических качеств его моделей; в противоположность французским фовистам Ваутерс ищет пластику, объемность вещей — таковы его «Урок» (1912; Брюссель, Музей изящных искусств), окрашенный драматизмом поздний «Автопортрет с черной повязкой» (1915; Антверпен, собрание Л. ван Богарт), «Неле в красном» (1915; частное собрание).



Рик Ваутерс. Неле в красном. 1915 г. Частное собрание.

илл. 103 б

Начиная с 30-х гг. в Бельгии развивается сюрреализм, два представителя которого приобретают широкую известность — это Р. Магритт (р. 1898) и П. Дельво (р. 1897). Для этих мастеров характерны соединение чисто салонной красивости с больной фантазией в самих сочетаниях отдельных частей композиции, навязчивые идеи эротического плана и пр.

Одновременно с ними работали художники-«интимисты»— Альбер ван Дейк (1902—1951), Жак Мас (р. 1905), ограничившие свое творчество рамками узкоинтимного пейзажа и жанровой живописи. С «интимистами» были связаны вначале живописцы Л. ван Линт (р. 1909), Р. Слаббинк (р. 1914), перешедшие в послевоенные и особенно в 50-е гг. к абстрактной живописи, которая получила в Бельгии широкое распространение и признание.

Немногие из мастеров бельгийской живописи остаются в 20 в. на реалистических позициях. Наиболее значительный из них — Исидор Опсомер (р. 1878), автор острых, жизненно выразительных и глубоких по психологической обрисовке портретов («Портрет К. Гюисманса», 1927; Антверпен, Королевский музей изящных искусств). Опсомер создал и ряд натюрмортов, очень живописных, свежих и ярких по цвету.

Социальные темы, темы борьбы бельгийского народа за свои права звучат в работах Пьера Полюса (р. 1881) и Курта Пейзера (1887—1962), и особенно молодого прогрессивного художника Роже Сомвиля (р. 1923), работающего также в области монументальной живописи, витража и коврового искусства. Крупные тематические росписи на темы борьбы бельгийского народа создаются Э. Дюбренфо, Л. Дельтуром, Р. Сомвилем, эти художники работают в тесном контакте с архитекторами.

Для современной бельгийской графической школы характерна смелая постановка новых тем и новых стилистических проблем. Кроме уже названного Д. Энсора крупнейшим офортистом Бельгии был Жюль де Брейкер (1870—1945). Его листы посвящены жизни городских трущоб, социальным контрастам современного капиталистического мира. Пронизывающий взгляд Брейкера видит трагикомические стороны жизни, и, несмотря на аналитический характер его работ, они овеяны глубоким состраданием к людям. В этом смысле многие из листов Брейкера («Смерть парит над Фландрией», 1916) связаны с народными традициями бельгийского искусства.

Наиболее яркий представитель современной графики Бельгии — Франс Мазе-рель (р. 1889), работавший также в области монументальной и станковой живописи. Творческая деятельность Мазереля неразрывно связана с интересами передовых кругов не только бельгийской, но французской и немецкой интеллигенции. Начиная с первой мировой войны, когда Мазерель выступил с серией резких антимилитаристических газетных рисунков, он утверждает себя как мастер, целиком посвятивший свое творчество борьбе человечества за высокие гуманистические идеалы. В этот период Мазерель был тесно связан с передовыми журналистами и художниками, дружен с Роменом Ролланом; тогда же началась его деятельность в качестве иллюстратора, были созданы первые ксилографические серии («Крестный путь человека», 1918; «Мой часослов», 1919, и др.)- В этих сериях, как в немой хронике, проходят жизненный путь современного человека, его борьба, рост его сознания, его радости и горе. Резкость контрастов, краткость и выразительность изобразительных средств нередко приближают гравюры Мазереля к плакату.



Франс Мазерель. Расстрел. Из цикла «Крестный путь человека». Гравюра на дереве. 1918 г.

илл. 104

Наряду с крупнейшими мастерами современной европейской культуры Ф. Мазерель стремится к органическому развитию традиций демократической культуры 19 в., традиций реализма и гуманизма, высокого действенного человеколюбия. Вместе с тем, решая в искусстве коренные общественные проблемы нашего времени, Мазерель постоянно стремился и к расширению средств реалистического искусства, созданию нового реалистического изобразительного языка, созвучного современному мировосприятию.

Язык гравюр Мазереля характеризуется краткостью, содержательностью, насыщенной глубокими ассоциациями метафоричностью. Листы Мазереля обладают подтекстом, при всей экспрессивной броскости они разворачивают свое содержание постепенно. Глубина авторского замысла таится не только в каждом листе, но и в соотношении листов каждой тематической серии, в их очередности, в их сюжетном и эмоциональном различии и идейно-художественном единстве. Язык контраста, свойственный гравюре, в руках Мазереля становится гибким оружием социальной характеристики, служит передаче тончайших лирических переживаний и прямому агитационному призыву.



Франс Мазерель. Сирена. Гравюра на дереве. 1932 г.

илл. 105

Великолепна серия гравюр, посвященная современному городу («Город», 1925). Экспрессивность рисунка и всей композиции никогда не переходит в чрезмерную деформацию, язык Мазереля понятен. Даже прибегая к символике («Сирена», 1932), художник не отходит от изобразительной конкретности, он сознательно стремится к ясности, к возможности говорить с людьми своим искусством. Ноты оптимизма особенно сильно звучат в последних работах Мазереля, его сериях «От черного к белому» (1939), «Юность» (1948), в живописных работах художника. Разоблачая пороки современного буржуазного общества, Мазерель никогда не теряет ясного социального критерия, он верит в прогрессивные силы, верит в конечную победу и величие человека. Глубоко народное творчество Мазереля проникнуто идеей борьбы за мир, Мазерель — пример художника-борца, служащего своим искусством высоким идеалам справедливости. «Я недостаточно эстет, чтобы быть только художником»,— говорил Мазерель.

Несколько особняком в бельгийской графике стоит Л. Спиллиарт (1881—1946), почти не испытавший влияния экспрессионизма, мастер лирических, сдержанных по цвету акварелей («Порыв ветра», 1904; «Белые одежды», 1912).

Наиболее значительная фигура в скульптуре Бельгии 20 в.— Жорж Минне (1866—1941). Ученик Родена, Минне мало связан с творческими принципами своего учителя, гораздо большее влияние на формирование его индивидуальности оказала дружба с Метерлинком. Исходя из отвлеченных, общих идей Минне придает несколько абстрактную духовность своим работам. Это мастер тонкой и точной передачи жеста; постоянное стремление к выражению понятий, а не конкретных проявлений человеческих чувств приводит скульптора к некоторой надуманности образов, искажению пластической формы. Таковы его «Мать, оплакивающая своего ребенка» (1886, бронза; Брюссель, Музей современного искусства), «Юноша на коленях» (1898, мрамор; Эссен, Фолькванг-музей). В 1908—1912 гг. Минне обращается к современности, его портреты бельгийских рабочих основаны

на тщательном наблюдении натуры и продолжают традиции скульптуры 19 в. В конце жизни, в рисунках на религиозные сюжеты, символические и мистические черты, свойственные творчеству Минне, проявляются вновь.

В целом современная бельгийская скульптура развивается под знаком натуралистических и формалистических исканий, исключение составляет творчество Ш. Лепле (р. 1903), создающего эмоциональные, красивые портретные бюсты и скульптурные композиции, и О. Есперса (р. 1887) — мастера, сознательно подражающего негритянским примитивам.

Большое развитие получает в Бельгии традиционное для этой страны медальерное искусство. С пластикой связана и современная бельгийская декоративная керамика (мастерская в Дуре), декоративная скульптура (мастер П. Кай; р. 1912), расписные декоративные сосуды со свойственным современному прикладному искусству стремлением к декоративной яркости, естественности форм и декора, органической связи с современным архитектурным интерьером.

* * *

В конце 19—начале 20 в. в Бельгии происходит быстрый рост промышленных и торговых городов на базе интенсивной разработки природных ресурсов страны (железная руда и каменный уголь) и хищническом эксплуатации обширных африканских колоний. Стихийное размещение промышленности, частная собственность на землю и характерная для Бельгии административная самостоятельность пригородов (коммун) препятствовали нормальному развитию и росту крупных городов, реконструктивные работы в которых в основном ограничивались благоустройством центра и развитием городского транспорта. Обострение жилищного кризиса вызвало различные формы жилищного строительства «дешевых» жилых домов для рабочих: акционерные, кооперативные и благотворительные общества.

В этот период в городах Бельгии развернулось широкое строительство новых типов промышленных, деловых и общественных зданий, отражающих как развитие Экономики, так и появление нового заказчика, в частности и такого, как организованный в профсоюзы рабочий класс,— строительство на кооперативных началах так называемых народных домов (например, в Брюсселе по проекту архитектора В. Орта в 1896—1899 гг.), где в одном здании объединялись торговые, культурно-просветительные и конторские помещения.

В начале 1890-х гг. Бельгия становится одним из основных (в европейской архитектуре) центров борьбы с канонами классицизма и эклектикой (в том числе с так называемым национальным романтизмом). У истоков зарождения нового «стиля» — европейского модерна стояли бельгийские архитекторы А. ван де Вельде, В. Орта, П. Анкар, для творчества которых в этот период характерны отказ от стилевого эклектизма архитектуры 19 в. и настойчивые попытки найти современный стиль на основе использования возможностей новых материалов, конструкций и учета новых функциональных требований, предъявляемых к зданиям.

Анри ван де Вельде (1863—1957) был одним из крупнейших представителей и идеологов европейского модерна. Он выступал против канонов классики и «фасадничества», боролся за объемную композицию, за новый подход к созданию интерьера и бытовой вещи. В то же время он был против внедрения в сами процессы строительства зданий и изготовления бытовых вещей индустриальных методов серийного производства, защищал кустарные методы производства изделий быта и выступал за индивидуальность каждого проекта.

Второй крупнейший сторонник модерна Виктор Орта (1861—1947) был тем архитектором, который не только впервые на практике применил творческие принципы модерна (особняк на ул. Тюрен в Брюсселе, 1892—1893), но и во многом определил направление поисков архитектурного декора этого «стиля». На рубеже 1880—1890-х гг. он несколько лет занимался

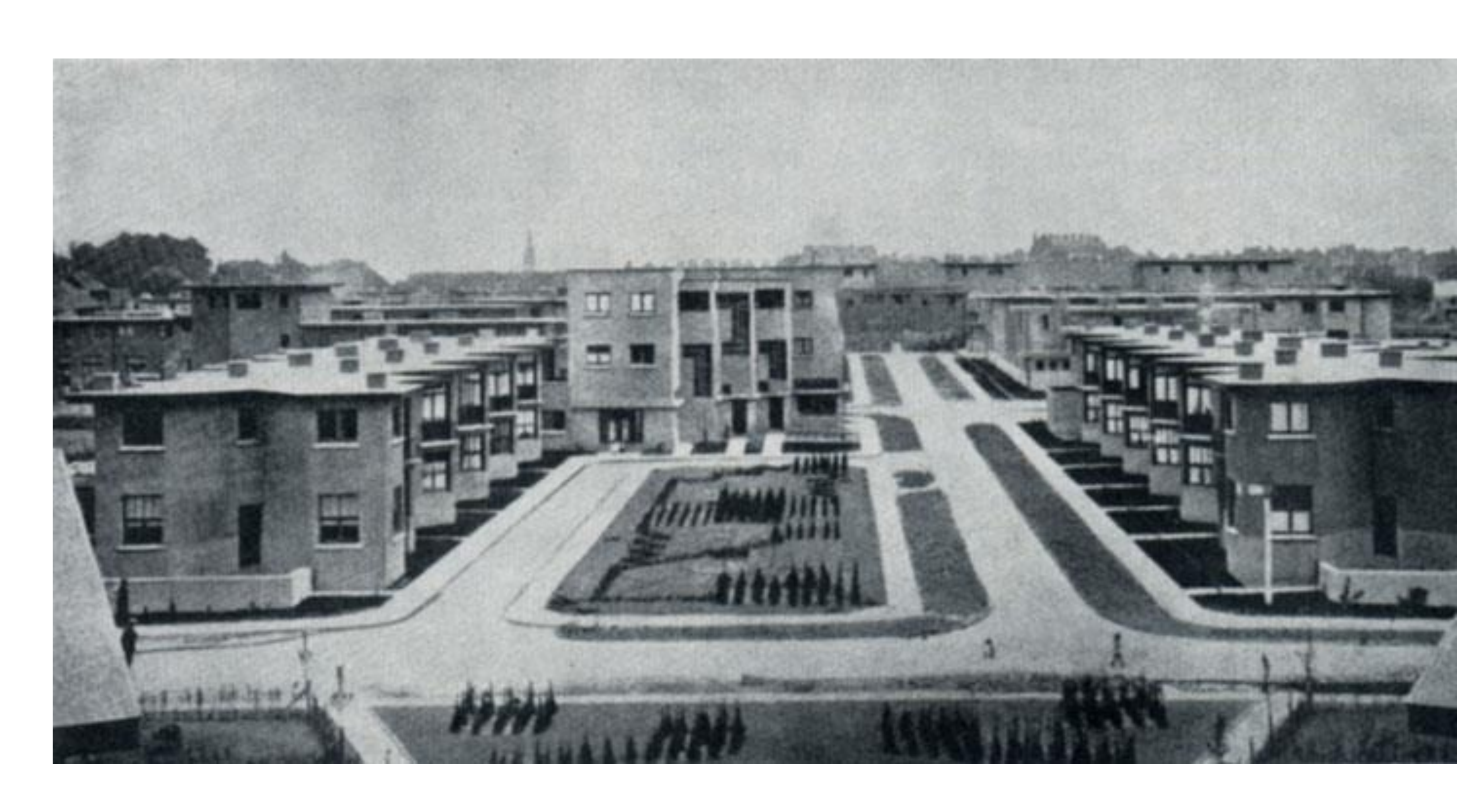
интенсивными лабораторными формально-эстетическими поисками нового декора и первый применил упругую извивающуюся линию «удара бичом» (линия Орта), ставшую затем одним из характерных признаков всего декоративного искусства модерна и получившую самое широкое распространение почти во всех европейских странах конца 1890— начала 1900-х годов.

На развитие творческих направлений бельгийской архитектуры 20—30-х гг. не могло не оказать влияния то обстоятельство, что до войны Бельгия была одним из основных центров развития модерна, а такие крупные архитекторы, как ван де Вельде и Орта, продолжали интенсивно работать и в послевоенные годы, причем хотя они и отошли от ортодоксального модерна, но были весьма далеки в своем творчестве от радикального новаторства. Правда, ван де Вельде пытался в этот период развивать рационалистические стороны модерна. Однако он фактически переживал в своем творчестве этап, в целом уже пройденный рационалистическими направлениями европейской архитектуры в предвоенные годы. Орта же под влиянием американской архитектуры (он был в США в 1916—1919 гг.) пытался распространить в бельгийской архитектуре неоклассицизм с использованием упрощенного, лишенного декоративных элементов ордера (Дворец изящных искусств в Брюсселе, 1922—1928).

Рационалистическое направление в архитектуре Бельгии 20—30-х гг. было связано прежде всего с творчеством молодых архитекторов, основным полем деятельности которых являлось так называемое «социальное» строительство дешевых жилищ, проводившееся муниципалитетами и кооперативами с использованием государственных ссуд. Это строительство ввиду крайней ограниченности отпускаемых на него средств требовало от архитекторов применения в их проектах новых Эффективных строительных материалов и конструкций, создания рациональной планировки квартир. Строительство дешевых домов было фактически той творческой лабораторией, где архитекторы, в условиях

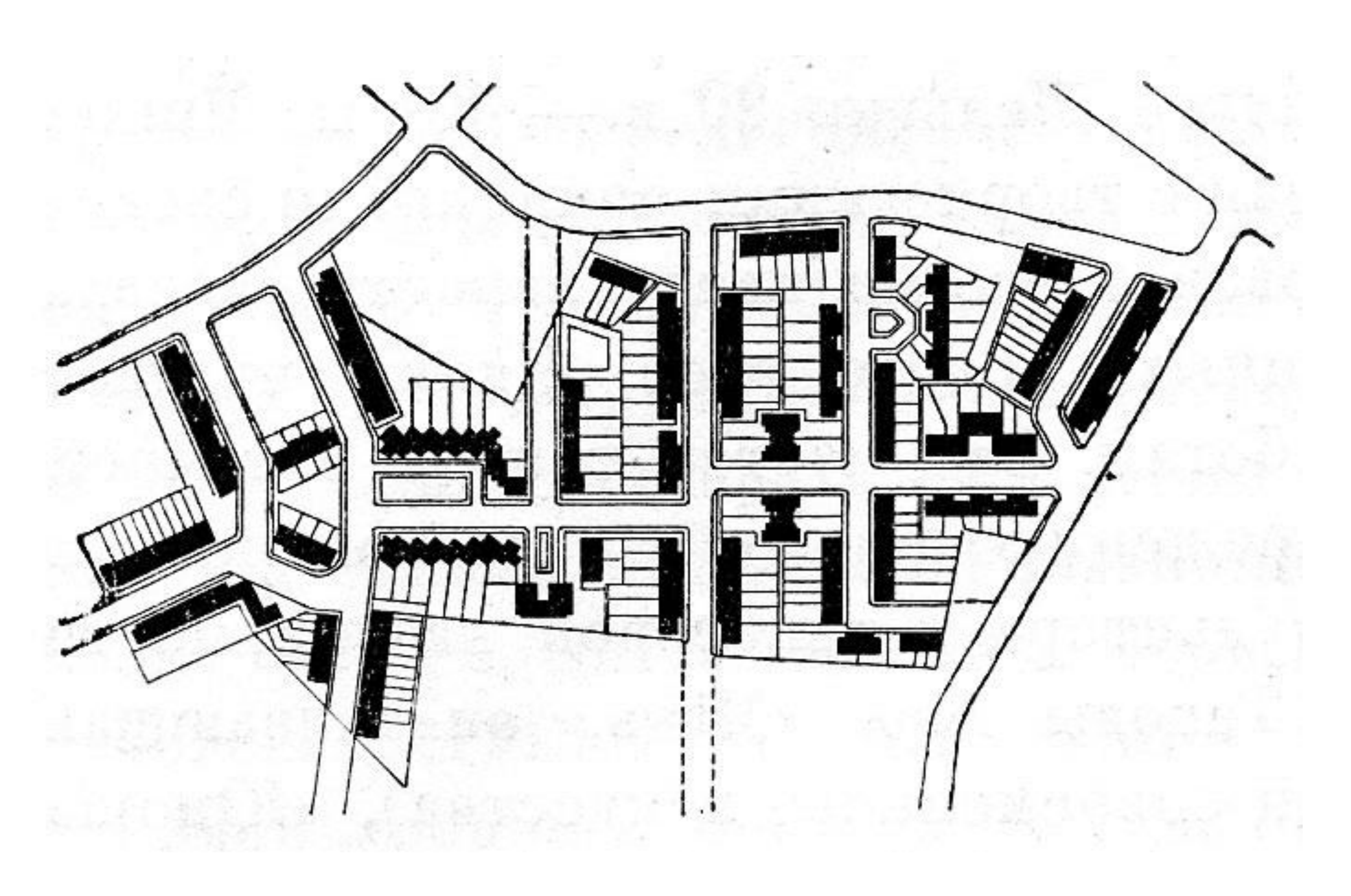
жесткой экономии стремясь создать для трудящихся относительно благоустроенное жилище, пытались использовать принципы типизации и достижения прикладных наук (например, требование инсоляции, то есть освещения прямыми солнечными лучами), внедряли в массовое жилье современное санитарно-техническос оборудование, центральное отопление, Электричество, мусоропроводы и встроенную мебель, а также стремились связать архитектурный образ здания с его новой функционально-конструктивной основой.

Одним из первых современных жилых комплексов не только в Бельгии, но и в Европе был построенный по проекту Виктора Буржуа (1897—1962) под Брюсселем в 1922—1925 гг. поселок Сите Модерн (современный город). Здесь были применены новые для тех лет приемы планировки: в кварталах предусмотрены специальные озелененные места для отдыха, устроены площадки для детей, дома поставлены с учетом наиболее выгодной ориентации. Причем Буржуа был так последователен в проведении принципа наиболее выгодной ориентации квартир, что ряд домов, которые нельзя было поставить в направлении север — юг по соображениям общей композиции планировки поселка (например, для создания замкнутого пространства центральной площади), он запроектировал с уступами (пилообразными в плане). Квартиры в домах поселка были запроектированы со сквозным проветриванием и с обязательным освещением всех помещений дневным светом. Во внешнем облике домов нашли отражение такие характерные для железобетона черты, как плоская кровля, угловые и лежачие окна, легкие козырьки над входами.



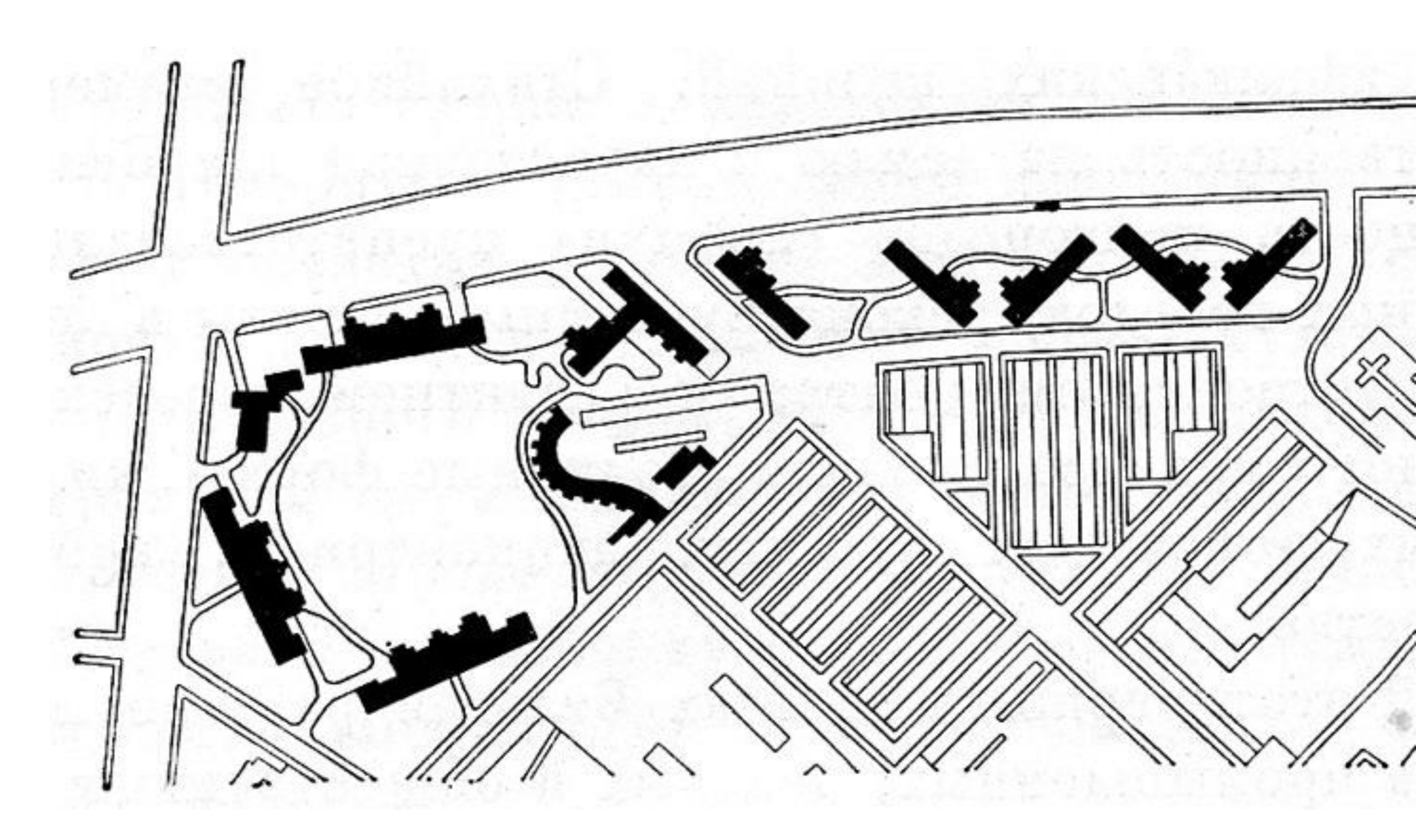
Виктор Буржуа. Поселок Сите Модерн близ Брюсселя. 1922—1925 гг.

илл. 106 а



Виктор Буржуа. Поселок Сите Модерн близ Брюсселя. 1922—1925 гг. Схема планировки.

рис.стр. 166



Р. Брам, Р. Мас, В. Марманс. Жилой комплекс Киль в Антверпене. 1950—1955 гг. Схема планировки.

рис.стр. 166

Большой интерес с точки зрения развития рационалистических направлений в послевоенной бельгийской архитектуре представляет школьное строительство, где поиски функционального решения плана и объемно-пространственной композиции здания с учетом новых требований учебного процесса велись так же, как и в строительстве дешевых жилищ, в условиях строжайшей экономии средств.



Жан ван Нек. Большой дворец Столетия в Брюсселе. 1935 г. Общий вид.

илл. 106 б

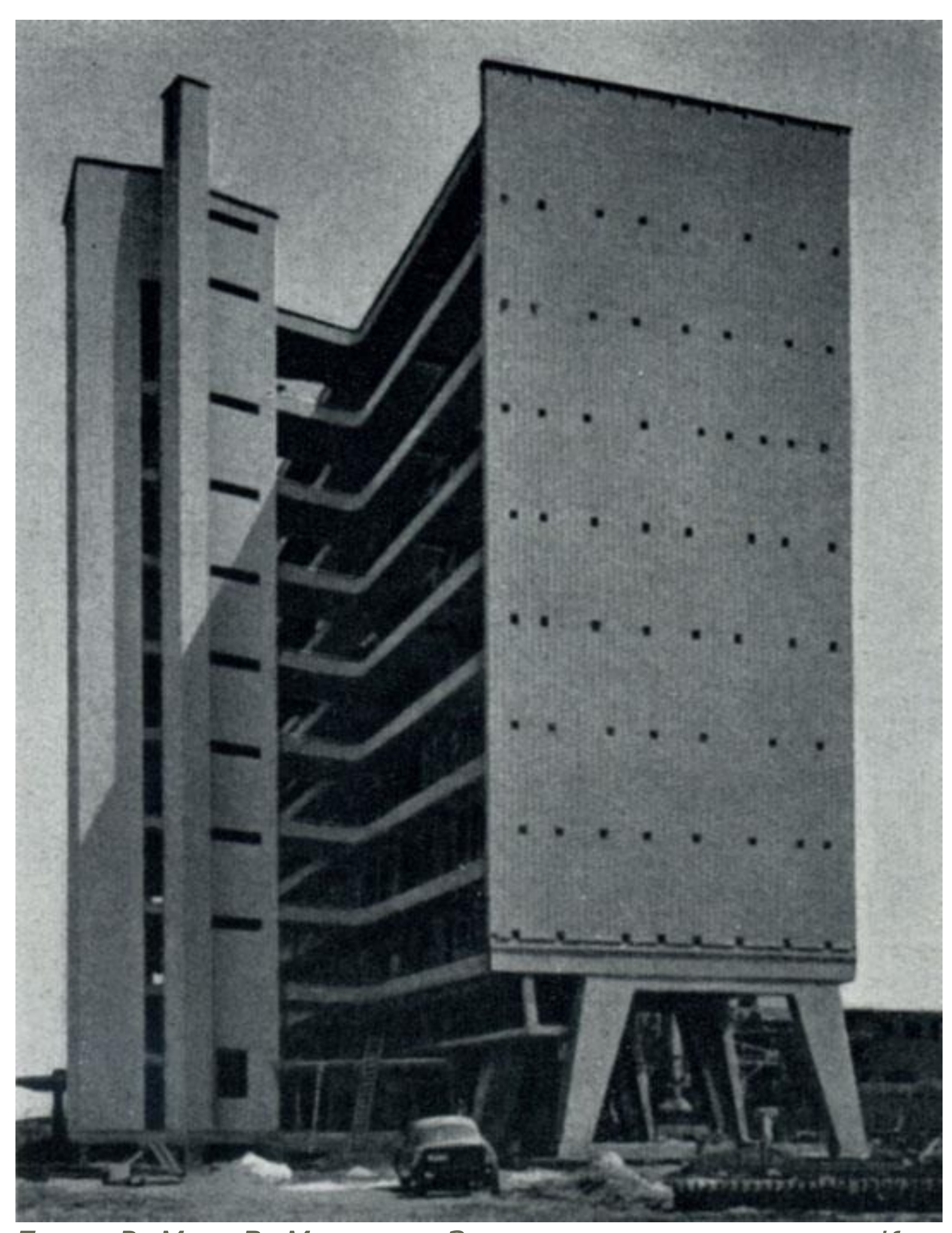
Новые веяния в области архитектуры хотя и с трудом, но все же пробивали себе дорогу и в строительстве уникальных общественных зданий. Своеобразной ареной борьбы рационалистических направлений с неоклассицизмом и эклектикой стала Международная выставка 1935 г. в Брюсселе, традиционный внешний облик многих павильонов которой скрывал их современную конструктивную основу. Таков, например, построенный по проекту архитектора Жана ван Пека Большой дворец Столетия. Смелая конструкция перекрытия его огромного зала (железобетонные арки параболического очертания) никак не выявлена во внешнем облике здания, фасад которого представляет собой

ступенчатую композицию, стилизованную в духе неоклассицизма. Однако уже и на этой выставке в ряде павильонов (правда, не главных) новые материалы и конструкции (стекло, железобетон) были смело использованы в создании облика современного здания.

Разрушения, вызванные второй мировой войной, потребовали больших восстановительных работ. Причем, в отличие от восстановительного строительства после первой мировой войны, когда преобладало стремление многое восстановить в прежнем виде, в новых условиях восстановление сочеталось с реконструктивными работами, особенно в старых районах городов, где запутанная планировка и узкие улицы вызывали транспортные затруднения. Широковещательные градостроительные планы, в большом количестве создававшиеся в послевоенной Бельгии, свелись в конечном счете к конкретным мероприятиям по развязке транспортного движения в центральном районе Брюсселя, приуроченным к организации в Брюсселе Международной выставки 1958г. В целях разгрузки транспортной сети центральной части города от транзитных перевозок пассажиров между двумя тупиковыми железнодорожными вокзалами Брюсселя было осуществлено сквозное соединение их путей тоннелем с устройством в центре города подземной станции.

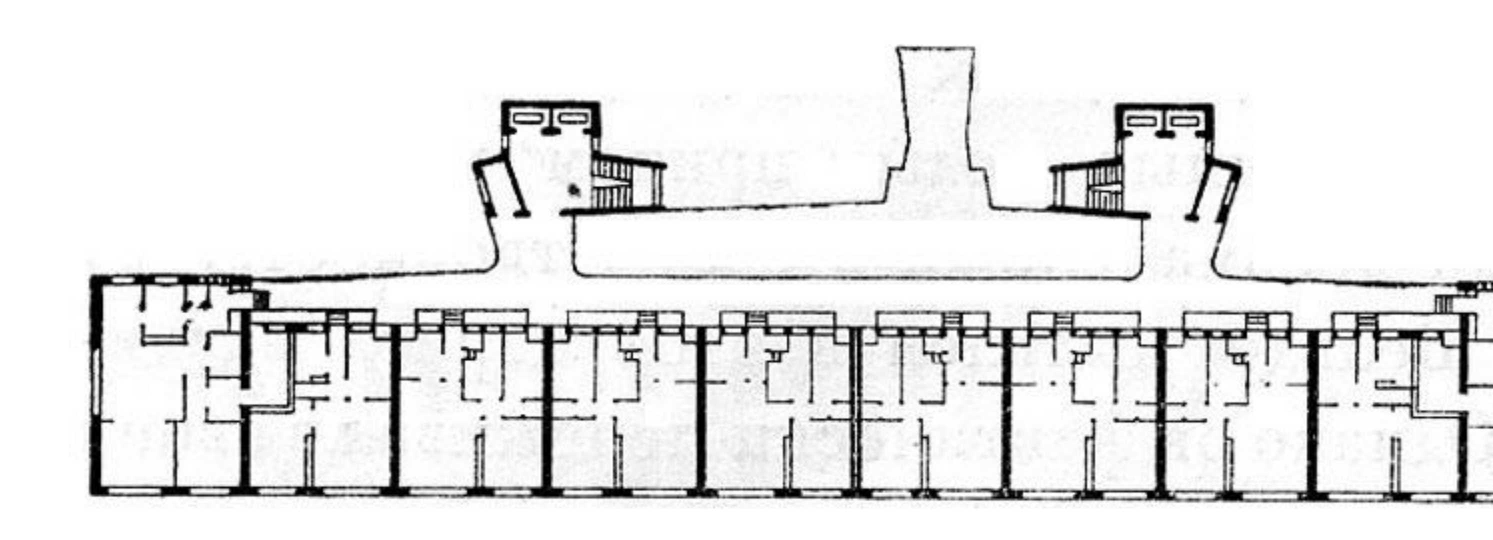
Значительный интерес представляет жилищное строительство в послевоенной Бельгии. Здесь можно отметить преодоление традиций застройки городов односемейными домами с «вертикальными» квартирами, отдельные помещения которых расположены в нескольких этажах, и решительный переход на строительство современных типов многоквартирных домов (секционных, галлерейных, башенных), объединенных в жилые комплексы, включающие и ряд общественных зданий (в основном коммунально-бытовых и торговых). Такие жилые комплексы располагаются обычно на незастроенных участках: комплексы Киль в Антверпене (архитекторы Р. Брам, Р. Мас и В. Марманс, 1950—1955), на площади Маневров в Льеже (проект архитекторов группы

EGAU, 1956) и другие. Жилые комплексы застраиваются, как правило, домами нескольких типов, причем для увеличения площади незастроенной территории многие дома ставятся на опоры часто V-образной формы, что придает композиции новых бельгийских жилых комплексов пространственность, известную формальную остроту и своеобразие.



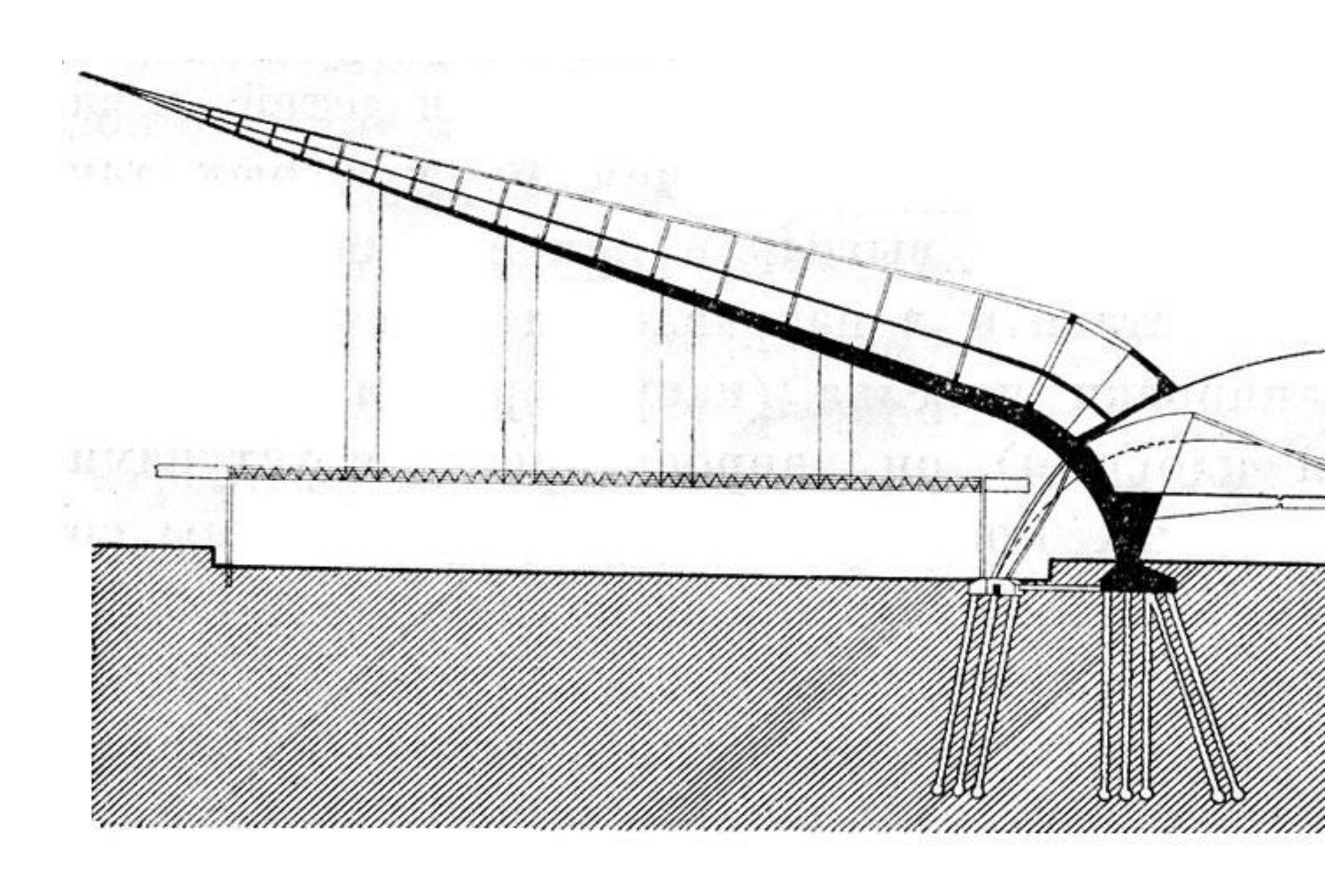
Р. Брам, Р. Мас, В. Марманс. Здание жилого комплекса Киль в Антверпене. 1950—1955 гг.

илл. 108 а



Р. Брам, Р. Мас, В. Марманс. Жилой комплекс Киль в Антверпене.
План типового этажа галлерейного дома.

рис.стр. 168



А. Падюар, Ж. ван Дорселар. Павильон «Железобетонная стрела» на Международной выставке в Брюсселе. 1958 г. Продольный разрез.

рис.стр. 168

В плотно застроенных старых районах городов, где вдоль улиц сплошными рядами стоят дома различных эпох с узкими многоэтажными фасадами, новые дома приходится встраивать в этот «слоеный пирог». Причем бельгийские архитекторы не стремятся в этих случаях подделаться к внешнему облику соседних домов, а смело вводят в ряд домов различных эпох современное здание из бетона и стекла, что придает особый колорит всей застройке. Эти новые постройки являются, как правило, доходными домами, при проектировании которых архитекторам приходится проявлять поистине виртуозное мастерство и изобретательность, так как узкий участок дает

возможность устраивать оконные проемы лишь на торнах дома (в сторону улицы и во двор).



Гуго ван Кёйк. Здание Социального обеспечения в Брюсселе. 1958 г. Общий вид.

илл. 107

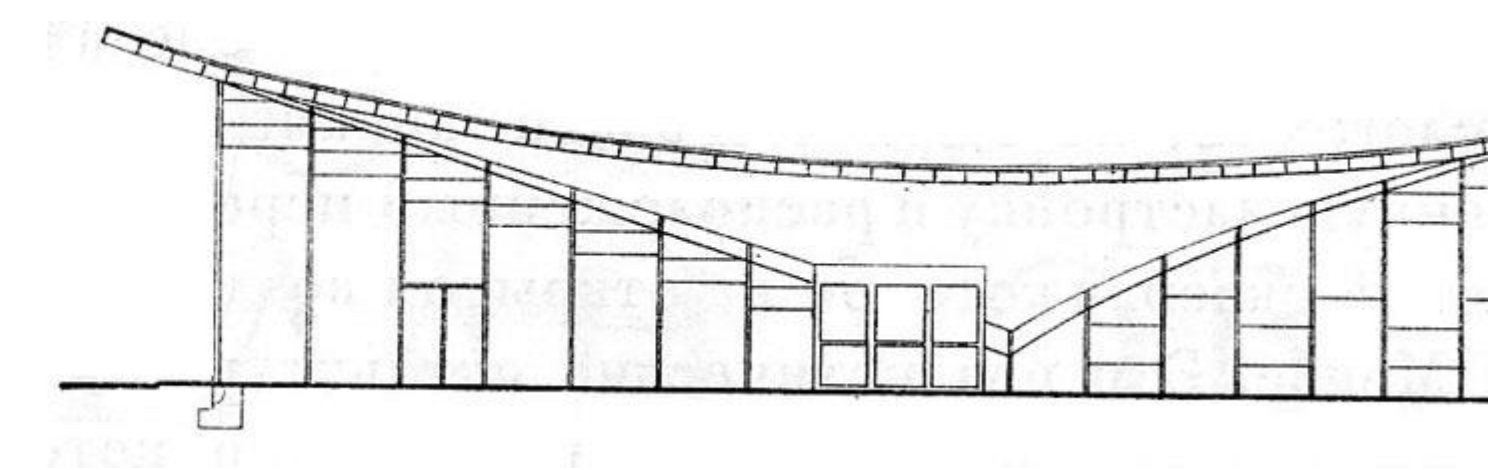
Начиная со второй половины 50-х гг. в бельгийской архитектуре усилилось влияние американской разновидности функционализма — школы Мис ван дер РОЭ. В первую очередь это относится к строительству конторских зданий, одним из которых является построенное в 1958 г. по проекту архитектора Гуго ван Кёйка здание Социального обеспечения в Брюсселе. Удачно расположенное на одной из высоких точек города, это здание представляет собой плоскую высокую стеклянную призму с прямоугольным основанием, как бы вырастающую из более широкого стилобата. Здание замыкает перспективу одной из главных магистралей города и является композиционным центром сложного, но выразительного ансамбля, включающего окружающую разновременную застройку и расположенный перед зданием живописно распланированный тенистый сквер, в котором на открытом воздухе размещены многочисленные скульптуры Мснье. Эти реалистические скульптуры остро контрастируют с современным обликом здания, урбанистический характер которого еще больше подчеркивается потоком автомашин, стремительно несущихся по современной магистрали, которая вблизи здания уходит в тоннель.

Одним из наиболее известных и несомненно одним из лучших произведений бельгийской архитектуры послевоенного периода является здание нового брюссельского аэровокзала, построенное в связи с выставкой 1958 г. по проекту архитектора М. Брюнфо. В планировке и объемно-пространственной композиции этого здания удачно решены как чисто утилитарные, так и художественные задачи. Наибольшее впечатление производит интерьер главного операционного зала. Зал перекрыт консольными алюминиевыми фермами длиной 50 м, опирающимися на ^-образные опоры. Одна из продольных стен зала превращена в

огромный стеклянный экран, обращенный в сторону летнего поля.

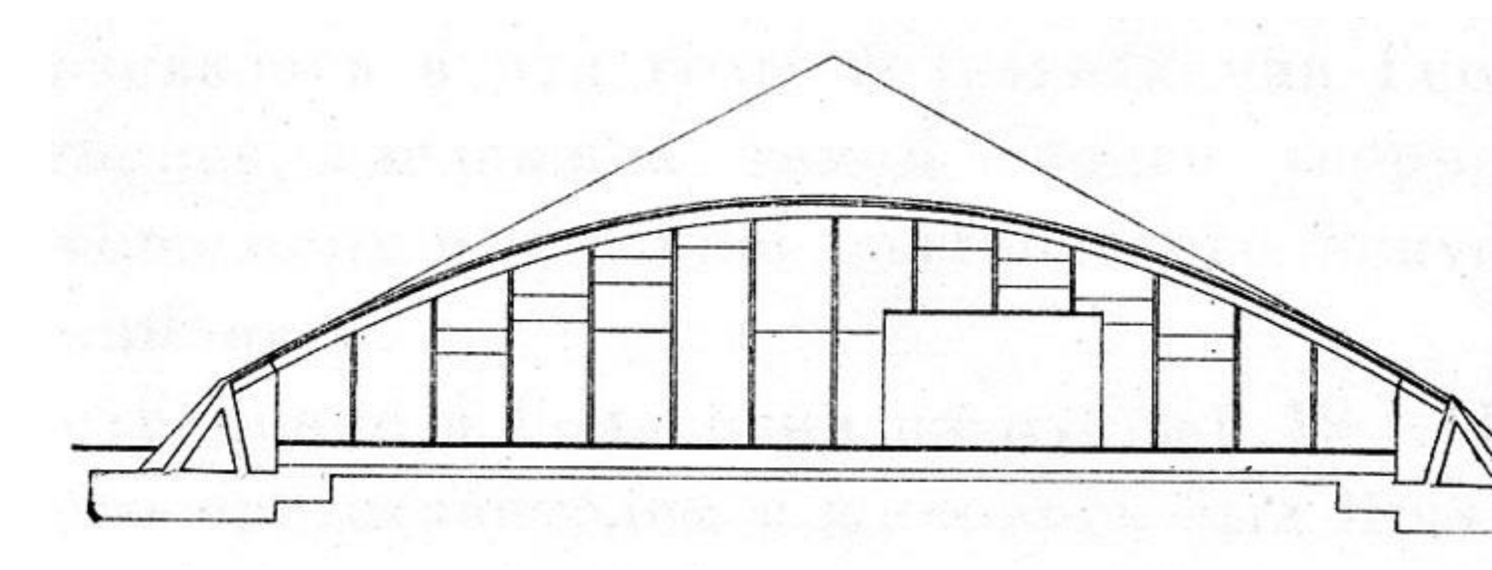
А. Падюар, Ж. ван Дорселар. Павильон «Железобетонная стрела» на Международной выставке в Брюсселе. 1958 г.

илл. 108 б



Л. Ж. Боше, Ж. П. Блондель, 0. Ф. Филиппов, инж. Рене Сарже. Павильон информационного центра в Брюсселе. 1958. Продольный разрез.

рис.стр. 169



Л. Ж. Боше, Ж. П. Блондель, 0. Ф. Филиппон, инж. Рене Сарже. Павильон информационного центра в Брюсселе. Поперечный разрез.

рис.стр. 169



А. Полак, Ж. Полак, А. Ватеркейн. Павильон «Атомиум» на Международной выставке в Брюсселе. 1958 г.

илл. 109

Значительным событием в архитектурной жизни Бельгии была Международная брюссельская выставка 1958 г. Бельгийские архитекторы принимали непосредственное участие в создании многих павильонов выставки и других зданий, строительство которых было связано с ее открытием. Среди этих построек можно отметить такие своеобразные сооружения, как «Атомиум» (инженер А. Ватеркейн, архитекторы А. и Ж. Полак), который можно отнести к разряду символических монументов; павильон «Железобетонная стрела»— с консолью выносом 80 м (инженер А. Падюар, архитектор Ж. ван Дорселар), продемонстрировавший конструктивные возможности железобетона, а также построенный в центре Брюсселя Павильон информационного центра, перекрытие которого представляет собой опирающуюся на две железобетонные опоры седловидную оболочку в виде гиперболического параболоида, выполненную из деревянной трехслойной клееной плиты (архитекторы Л. Ж. Боше, Ж. П. Блондель и О. Ф. Филиппон, инженер Р. Сарже).

Искусство Нидерландов

К. Муратова (изобразительное искусство)О. Швидковскищ С. Хан-Маюмедов (архитектура)

Голландское искусство, пройдя к концу 19 столетия через романтизм, критический реализм, импрессионизм, испытав сильное влияние французской живописи, представляло собой рядовую европейскую художественную школу, обладающую крепкими реалистическими традициями и выдвинувшую ряд выдающихся мастеров, но в то же время отмеченную печатью некоторого провинциализма и неизменного воздействия французского искусства. Правда, из этой школы, из этой художественной среды вышел Винцент Ван-Гог, но

голландский период его творчества нельзя рассматривать в отрыве от его художественной деятельности в целом, и в частности от живописи его французского периода.

На рубеже 19 и 20 вв. гаагская школа живописи уже не определяла характер голландского искусства этого времени, хотя многие из гаагских мастеров продолжали жить и работать, а крупнейший ее представитель Иозеф Израэльс находился на вершине своей славы.

Центром и средоточием художественной жизни Голландии к этому времени становится Амстердам, превратившийся с вступлением Нидерландов в стадию империализма и интенсивным экономическим подъемом в один из важнейших биржевых и банковских центров Европы. Конец 19 в. в Амстердаме — период бурной художественной деятельности, активизации различных художественных обществ и групп. Постоянным и прочным успехом пользовалась в эти годы возглавляемая Георгом Хендриком Брейтнером группа живописцев, сделавших темой своего творчества современную им городскую жизнь и вошедших в историю голландского искусства как х(школа амстердамского импрессионизма».

Однако особенно широкое распространение в Голландии на рубеже 19 и 20 вв. получает стиль модерн. Крупнейшим его представителем в живописи был Ян Тороп (1858—1928), большой и своеобразный мастер, прошедший в свое время через импрессионизм и увлечение Эдуардом Мане, а с 90-х гг. круто повернувший к символизму. Большую роль в этом творческом переломе сыграли несколько лет, проведенные художником в Англии, знакомство с произведениями прерафаэлитов, с утопическими эстетическими концепциями Д. Рескина и У. Морриса и особенно — творчество Обри Бердслея, воздействие которого сказывается в работах Торопа на протяжении многих лет, в частности в таких значительных произведениях, как графические листы «Три невесты» (1893) и «Рок» (1893), хранящиеся в музее Кроллер-Мюллер в Оттерло, «Сфинкс» (1892—1897; Гаага, Городской музей). В его творчестве нашла выражение сложная двойственная

природа стиля модерн — с одной стороны, в разработке усложненных символико-литературных тем, в любви к изощренной, претенциозно-стилизованной линии, с другой — в постоянном стремлении к монументальному характеру выражения, обусловленном бурным подъемом строительства в эти годы и сооружением ряда крупных зданий общественного назначения. Торопом было создано несколько больших монументальных работ — цикл фресок в Амстердамской бирже (ок. 1900) и расписные витражи церкви в Остербеке (1916—1917). В области монументального искусства работали и другие, близкие к Торопу мастера: Антон дер Киндерен (1859—1925)—крупный мастер книжной графики и живописец-монументалист, автор росписей в ратуше Херцогенбосха (1889— 1896) и витражей в Утрехтском университете (1894); Иохан Торн-Приккер (1868— 1933)—живописец, график и мозаичист; выдающийся график Роланд Холст (1868—1938)—художественный критик и эссеист, автор фресок в Амстердамской ратуше (1902) и витражей Утрехтского собора (1922).

Немалую роль в развитии голландского монументального искусства этого времени сыграло строительство биржи в Амстердаме (1897—1903, архитектор X. П. Бер-лаге), здания, в котором, пожалуй, впервые в европейской архитектуре столь отчетливо прозвучало стремление к ясности, простоте и функциональности, ставшее затем одним из основных требований архитектуры 20 в. В оформлении Амстердамской биржи участвовали крупнейшие голландские живописцы и скульпторы начала 20 в.

Поиски монументальных способов выражения дали значительные результаты в скульптуре. Вплоть до конца 19 в. скульптура не была развита в Голландии, но в современном голландском искусстве она представляет одну из самых сильных сторон. На рубеже двух столетий развертывается творчество выдающихся голландских скульпторов — Иозефа Мендеса да Косты (1863—1939) и Ламберта Зейла (1866—1947). Они оба работали для биржи Берлаге, стремясь в первую очередь связать скульптуру с архитектурой здания,

подчинить ее архитектурному замыслу и в ряде случаев подчеркнуть с ее помощью ясные и простые объемы этого сооружения. Кроме того, и Мендес да Коста и Зейл много работали в области мелкой пластики (в бронзе и терракоте)— Зейл, с любовью и большой реалистической силой передавая различные сценки из окружающей жизни («Девочка с мячом», 1894; «Мать с ребенком», 1917; обе — Оттерло, музей Кроллер-Мюллер), Мендес да Коста в жанровой и портретной скульптуре («Продавщицы рыбы», 1898; «Обезьянка», 1900; обе — Оттерло, музей Кроллер-Мюллер; «Женщина с зеркалом», 1902; «Спиноза», 1909; «Винцент Ван-Гог», 1908),— стремясь к большей обобщенности, к простым, четким округлым объемам, что выразилось также и в его крупных произведениях — памятнике генералу де Бегу в Хондерло (1915) и памятнике Хейер-ману в Амстердаме.

Ко второму десятилетию 20 в. в голландском искусстве начинается новая полоса. На художественную арену выступает целая плеяда молодых живописцев, отразивших в своем творчестве то состояние лихорадочного беспокойства, сложности спутанности, стремительных поисков, которое характеризует европейское искусство первой трети 20 в. в целом и которое вызвало к жизни одно за другим основные формалистические направления 20 столетия.

К 1905 -г. голландцы знакомятся с искусством Ван-Гога, в Голландию быстро и интенсивно проникают последние веяния французской школы; в 1906 г. едет в Париж Ян Слейтерс (еще раньше там оказывается Ван-Донген) и привозит с собой в Нидерланды увлечение фовизмом, охватившее большую часть голландских художников. В духе фовизма работают Гестедь и Мондриан, вскоре рождается голландский вариант фовизма — так называемый «люминизм»; «Общество св. Луки», объединяющее голландских художников, раскалывается на две группы — «коричневых», пытающихся сохранить рушащиеся традиции, и «голубых» — «люминистов», которые затем образуют самостоятельное объединение. В 1909 г. в Амстердамском государственном музее состоялась нашумевшая выставка работ Я. Слейтерса, П. Монд-риана и К.

Спора; 1911 г. Слейтерс и Мондриан проводят в Париже, где работаю! также Питер Алма, К. Киккерт, Л. Схелфхаут, Я. Бендин, Дж. Радекер. В том же году в Амстердамском государственном музее открывается выставка произведений Сезанна. В 1912 г. многие из голландских художников знакомятся с работами немецких экспрессионистов на выставке в Кельне; в Роттердаме, Амстердаме и Гааге устраиваются выставки итальянских футуристов, одна из роттердамских фирм по продаже произведений искусства организует выставку В. Кандинского. Наконец, в 1913 г. группа молодых голландских художников (Е. Вихман, А. де Винтер, А. ван Зееген, Я. Бендин) выступает с манифестом «Абсолютная живопись», возвещающим о создании первых в Голландии беспредметных полотен.

Головокружительная быстрота, с которой художественные направления в Европе сменяли друг друга и с которой голландское искусство впитывало и воспринимало их, метания из стороны в сторону, увлечение то одним, то другим «измом» несколько утихли в годы первой мировой войны. Для Голландии, не принимавшей официального участия в войне и сохранявшей нейтралитет, это были годы сравнительного процветания и высокой военной конъюнктуры. Война мало коснулась голландских художников, но в это время они вынуждены были работать более замкнуто и самостоятельно. Во время войны определились те два пути, по которым пошло голландское искусство в последующие годы.

Первый из них, который вошел в историю искусства Голландии как экспрессионизм, на деле представляет собой довольно пестрое явление. Речь может идти скорее не о последовательном экспрессионизме, а об экспрессионистической тенденции, очень сильно развитой в голландском искусстве и объединяющей самых различных мастеров, связанных друг с другом так или иначе присущим им всем драматическим восприятием окружающей действительности. На развитие голландского варианта экспрессионизма, естественно, оказал влияние немецкий экспрессионизм (в первую очередь экспрессионизм участников

«Синего всадника» и «Штурма»), но еще более значительную роль в его оформлении сыграло искусство Ван-Гога, а также французский фовизм. Этим взаимодействием нескольких экспрессионистских тенденций, воспринятых и претворенных голландскими художниками, и определяется в значительной степени лицо голландского экспрессионизма.

В голландском экспрессионизме различают два направления — по двум центрам, в которых работали художники-экспрессионисты,— Бергену и Гронингену. Художники бергенской школы в значительной мере ориентировались на голландский период творчества Ван-Гога. В эту группу входили: один из самых последовательных голландских экспрессионистов Герман Крейдер (1881—1935), мрачный колорит, тяжелые, примитивные, неподвижные формы и подспудная символика полотен которого производят самое угнетающее впечатление; кубистические экспрессионисты Ло Фоконье и Лео Гестель, а также М. Вигман, П. Вигман, Д. Филярски и другие.

Художники, работавшие в Гронингене,— Ян Вигерс (1893—1959) с его яркими Экспрессивными портретами и пейзажами, Хендрик Веркмаы (1882—1945), известный впоследствии своими экспериментами в технике печати, график и монументалист Иохан Дейкстра, Ян Алтинк и другие — образовали в 1918 г. группу «Де Плог» («Плуг»), близкую по своей программе к уже отошедшим к этому времени в прошлое немецким объединениям «Мост» и «Синий всадник». К гронингенцам примыкали группы художников, работавших в Роттердаме и входивших в объединение «Де Брандинг» («Прибой») (1915—1925), ориентирующееся в целом на экспрессионизм Кандинского, Клее и Швитерса. Самой сильной индивидуальностью в этой группе обладал живописец и скульптор Хендрик Щабо (1894—1949), впоследствии автор ряда глубоко драматических пейзажей («Пожар Роттердама», 1940; Гаага, Городской музей).



Хендрик Шабо. Пожар Роттердама. 1940 г. Гаага, Городской музей.

илл. 110 а

Кроме того, в Амстердаме в эти годы работало несколько бельгийских художников экспрессионистского направления (Р. Ваутерс, Г. де Смет, Ф. ван ден Берге). В Амстердаме же с 1916 г. жил и работал близкий в эти годы к экспрессионизму Ян Слейтерс.

Ян Слейтерс (1881—1957) представляет собой одну из крупнейших фигур в голландском искусстве 20 в. Голландские историки искусства отводят ему роль одного из зачинателей всей современной голландской живописи; с даты первой поездки Слейтерса в Париж —1906 г.— обычно начинают историю голландского искусства 20 в.

Будучи в первой половине своего творчества тесно связанным с французской школой живописи, Слейтерс последовательно пережил увлечение живописью импрессионистов и неоимпрессионистов, Гогена и Матисса, кубистов и футуристов. Особенно сильное воздействие на его творчество оказали Ван-Гог и французские фовисты, приверженность к которым он сохранил до конца своих дней. В годы войны,— работая сначала в Стапхорсте, а затем в Амстердаме,— Слейтерс создает одно из самых значительных своих произведений — большое полотно «Крестьяне Стапхорста» (1917; Гарлем, музей Франса Хальса), в котором бедность, печаль, нищета, грубая жалкая жизнь переданы художником с большой экспрессией, сильно, сурово и сдержанно. В своем автопортрете, созданном им вскоре после войны, в 1924 г. (Амстердам, Штеделиксмузей), художник предстает перед нами в момент вдохновения, страстного творческого порыва, запечатленного не менее страстной и Энергичной кистью. Его яркое и сильное дарование нашло выражение также в создании многочисленных натюрмортов и ню и целого ряда декоративных композиций, сочетающих обнаженную натуру с натюрмортом («Натюрморт со стоящей обнаженной»; Гаага, Городской музей). Живопись Слейтерса оказала значительное влияние на последующие поколения голландских живописцев.

В струю экспрессионистического искусства были вовлечены не только живописцы, но и скульпторы, среди них — крупнейшие современные голландские скульпторы Хильдо Кроп и Джон Радекер, в творчестве которых экспрессионизм явился одним из этапов на пути к созданию новых реалистических методов передачи действительности.



Хильдо Кроп. Утро и вечер. Сиенит. 1919 г. Оттерло, музей Кроллер-Мюллер.

илл. 110 б

Хильдо Кроп (р. 1884) — один из главных представителей реалистического искусства современной Голландии, автор большого числа скульптурных рельефов, украшающих многие постройки Амстердама, памятников (А. Хану, 1918, и Ван-Гогу в Амстердаме, Эразму Роттердамскому в Гааге и др.), декоративных и станковых скульптур и произведений прикладного искусства. Удивительная простота и строгость композиционных решений, присущая его работам лаконичность и сдержанность, тонкое понимание природы обрабатываемого камня (Х. Кроп работает главным образом в камне, используя гранит, сиенит, песчаник, но также и в бронзе, терракоте и дереве) делают его одним из выдающихся скульпторов-монументалистов нашего времени.

Не менее значительно творчество Джона Радекера (1885—1956), в молодости пережившего сильное увлечение древневосточным искусством, которое впоследствии претворилось в выработанной им своеобразной манере, сочетающей монолитность объемов с изысканной декоративно-линейной обработкой. Проблема движения в скульптуре, передача движения в статике, много лет подряд занимавшая Радекера, нашла выражение не только в его мелкой пластике (в ранние годы —«Человечек с крыльями», 1922, в Штеделиксмузее в Амстердаме, многочисленные женские торсы, в поздние годы — такие скульптурные группы, как «Идущие шахтеры», 1951), но и в его крупных произведениях, прежде всего в поставленном в память второй мировой войны монументе в Валвейке (1950). Одним из первых в европейской скульптуре Радекер начал использовать для своих работ современные материалы — бетон, алюминий, в то же время продолжая работать в бронзе и разных породах камня.

Голландский экспрессионизм просуществовал сравнительно недолго. Ко второй половине 20-х гг. большинство представлявших его художников отошло от экспрессионизма и продолжало поиски в иных направлениях: одни стремились противопоставить прежней стихийности и эмоциональной силе четкость, точность и правильность (П. Алма, И. Бендин), другие обратились к традициям доброго старого голландского

реализма (Д. Нейланд, Каммерлинг-Оннес), третьи искали новый реалистический художественный язык (X. Кроп, Дж. Радекер). Однако школа Экспрессионизма, которая все же сохранила изобразительность и интерес к духовному миру человека, сыграла большую роль в формировании голландской живописи 20 столетия и в воспитании целого ряда выдающихся мастеров. Развивая положительные стороны экспрессионизма и преодолевая его ограниченность, многие голландские мастера шли к реализму. Так, например, из школы бергенского экспрессионизма вышла Чарли Тороп, крупнейший голландский живописец-реалист 20 в. Из лона экспрессионизма вышли многие талантливые прогрессивные голландские графики— связавший свое творчество с голландским рабочим движением Питер Алма (р. 1886) с его монументальным восприятием окружающего и остро выраженной политической и социальной направленностью произведений, автор первого в голландском искусстве графического портрета В. И. Ленина, а также И. Дейкстра, Д. Нейланд и другие.

Второй путь, но которому пошло голландское искусство во время первой мировой войны, полярно противоположен экспрессионизму. Он представлен именами Мондриана, Т. ван Дусбурга (1883—1931) и Б. ван дер Лека (1876—1958). Это путь искусства, полностью очищенного от всего конкретного, путь абстрактного искусства в самом полном смысле этого слова, искусства, поставившего себе целью достичь абсолюта в абстрагировании от любых индивидуальных проявлений окружающего мира.

История этого течения, названного его создателями «неопластицизмом», не богата событиями. Его основоположник и вдохновитель Питер Корнелис Мондриан (1872—1944), виднейший (наряду с К. Малевичем) представитель геометрического направления в абстрактном искусстве, в начале творческого пути был связан с Яном Торопом и Слейтерсом, пережил увлеченно Ван-Гогом, стремясь к эмоциональному отражению окружающего вг своих работах («Красное дерево», 1909—1910; «Мельница на

солнце», 1911; обе— Гаага, Городской музей). Однако в то же время он обнаруживал постоянную склонность к лаконичному гладкому цвету, к простоте, ясности и чистоте построения своих композиций («Красное облако», 1907; Гаага. Городской музей).

Большую роль в его творческой эволюции сыграли годы, проведенные в Париже (1911—1914), где Мондриан испытал сильное воздействие кубизма. В 1912 г. художник создает целый ряд работ в духе аналитического кубизма и уже в следующем, 1913 г. пишет первые абстрактные полотна, являющиеся логическим продолжением его кубистских произведений. Он последовательно идет по пути постепенного и все большего абстрагирования, очищения своей живописи от предметных изображений, по пути ее «денатурализации».

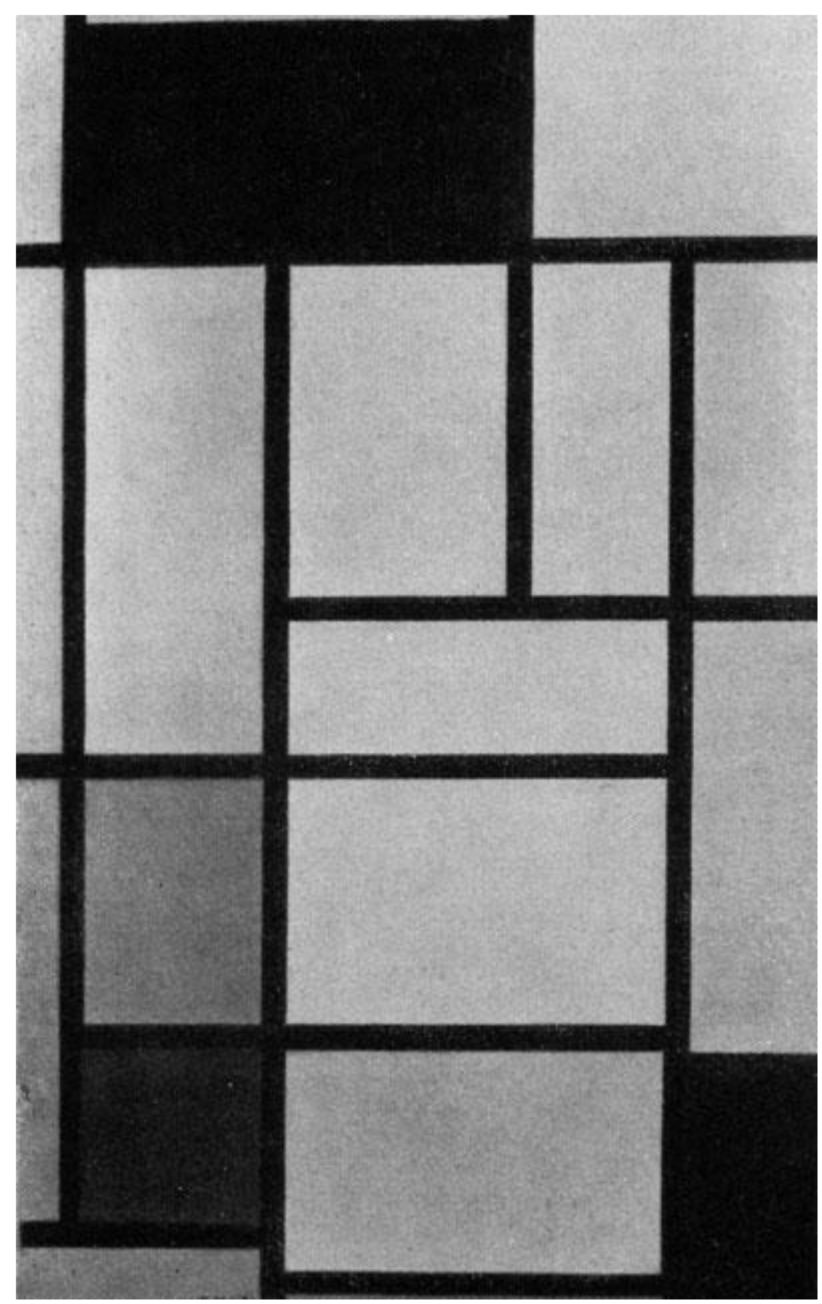
В годы войны, которые художник провел в Голландии, это стремление приобретает в его творчестве все большую четкость и определенность. К 1917 г. эстетическое кредо Мондриана окончательно оформляется; он создает свою теорию, идеалистические основы которой не подлежат никакому сомнению.

Мондриан стремится найти и выразить живописными средствами то общее, го существенное, то непреходящее, что существует будто бы в основе «всех форм творения» и что, по мнению Мондриана, есть некий идеальный порядок, универсальная и идеальная гармония. Она и есть то, что, по словам Мондриана, «было скрыто в прошлом под именем божества», то, что движет природой и правит миром, го, что «заключено в каждой вещи» и что составляет предмет искусства. Но искусство прошлого, по Мондриану, было «бессознательным выражением этой гармонии путем познания и изображения материального мира», современный же человек, мозг которого благодаря технической революции освобожден для «чистого мышления», способен поставить вопрос о сознательных поисках этой идеальной гармонии. Процессу очищения мысли, ее «познанию самой себя» в искусстве адекватен процесс «денатурализации».

Сознательное же выражение универсальной гармонии якобы возможно в искусстве через посредство простейших отвлеченных геометрических форм как наиболее очищенных от всего случайного и личного и наиболее соответствующих «абстрактно-математическому характеру современного мышления».

Мондриан и его последователи пожертвовали, таким образом, всеми возможностями живописного выражения, аскетически ограничив себя использованием самых простейших изобразительных элементов — прямой линией, прямым углом и тремя первичными цветами — красным, желтым и голубым, используя также черный и белый.

Мондриан создал десятки полотен, развивающих тему равновесия вертикалей и горизонталей, равновесия цветных прямоугольников, строго отмеряя при этом количество каждого цвета, равновесия, основанного не на симметрии, но выраженного посредством свободной координации геометрических форм («Композиция с красным, желтым и голубым», 1921, Гаага, Городской музей, «Композиция», 1922, Амстердам, Штеделиксмузей; «Композиция с красным, желтым и голубым», 1929, собрание Карстен в Амстердаме, и т. д.). Фактически возможно бесконечное количество вариаций на эту тему, разработке которой Мондриан посвятил всю свою жизнь, и хотя в последние годы творчества, проведенные сначала в Англии, затем в США, его композиции несколько усложняются («Площадь Согласия в Париже», 1938—1943, Нью-Йорк, галлерея Сидней Дженис; «Победа буги-вуги», 1943—1944, Нью-Йорк, Музей современного искусства), достижение идеального, очищенного равновесия по-прежнему остается его целью.



Питер Корнелис Мондриан. Композиция с красным, желтым и голубым. 1921 г. Гаага, Городской музей.

илл. 114 б

Таким образом, теория Мондриана, наивную идеалистичность которой вряд ли нужно доказывать здесь, практически свелась к чисто формальным поискам равновесия и пропорциональности элементарных геометрических форм. Присущее Мондриану обостренное чувство пропорции, чувство

меры каждого цвета, дали некоторые результаты в области цветовой и ритмической организации плоскости, которые, будучи созвучными соответствующим исканиям в архитектуре и прикладном искусстве, вскоре нашли вполне утилитарное, практическое применение.

Важнейший этап в истории неопластицизма— это создание в 1917 г. журнала «Де Стейл» («Стиль»), в котором пропагандировались принципы и задачи неопластицизма, и образование художественной группировки под тем же названием. В группу «Де Стейл» входили кроме Мондриана, ван Дусбурга и ван дер Лека и архитекторы — в частности, крупнейший голландский архитектор и один из основоположников современного функционального строительства Я. П. Ауд и Г. Ритвельд — архитектор, художник-оформитель и художник-прикладник, одним из первых создавший экспериментальные образцы современной деревянной и стальной мебели.

Объединение их было объединением сил, борющихся за простоту, упорядоченность, чистоту построения, ясность и строгость форм и победу логического мышления в искусстве. Однако если в архитектуре эти устремления были вызваны практическими потребностями и получили в дальнейшем широкое развитие, то в живописи, где художники шли обратным путем — от теории к ее практическому воплощению,— эти принципы нашли крайне одностороннее и ограниченное выражение, поскольку их адепты отнюдь не ставили перед собой задач декоративно-прикладного характера, но претендовали на неизмеримо большее, настаивая на духовной ценности своих произведений, знаменующих будто бы «триумф человеческого духа над непостоянством природы». В то же время нельзя не отметить несомненного соответствия исканий Мондриана задачам современной архитектуры, которое нашло выражение, однако не столько в непосредственных связях художников-неопластицистов и архитекторов-конструктивистов, входивших в «Де Стейл», сказавшихся в постройках Ритвельда (особняк Шредера в Утрехте, 1924), в архитектурных опытах ван

Дусбурга и других, сколько в разработке создателями современной архитектуры объемно-пространственной композиции сооружений, пропорциональных соотношений как отдельных элементов здания, так и элементов стены, в обработке стенной поверхности, в постановке проблемы «цвет и архитектура», включающей идею трансформации стены при помощи цвета и т. д.

Искусство Мондриана вошло в «классику» абстракционизма и породило массу последователей как в Европе, так и в Америке, которые в большом количестве существуют и по сей день, хотя уже ближайшие соратники Мондриана — ван Дусбург и ван дер Лек — отступили от поисков того «всеобщего равновесия», о котором ван Дусбург в свое время писал, что оно «божественно», переведя свое творчество в плоскость чисто декоративных исканий.

В конце 20-х — начале 30-х гг. в голландском искусстве появляется новое направление, названное голландскими историками искусства «неореализмом», на деле оно представляет собой голландский вариант сюрреализма. В живописи голландских «магических реалистов»—А. Виллинка, Р. Хинкеса, П. Коха — господствует настроение подавленности, страха, трагического ожидания, усиленное преувеличенной ясностью и ужасающей наглядностью, «осязательностью» изображения. Подъем фашизма в Германии и нависшая в 30-х гг. над ее соседями угроза войны, носившееся в воздухе предчувствие катастрофы оказались катализаторами этого направления, получившего развитие в предвоенные годы.

К «неореалистам» были близки в эти годы такие живописцы, как Д. Кет (1902—1940), обладавший обостренным чувством предметного мира («Натюрморт с виноградной гроздью»; Арнем, Городской музей), и В. Шумахер (р. 1894), представивший в своих лучших портретных работах образы большой духовной глубины, сосредоточенности и силы («Портрет русской женщины»; Гаага, Городской музей).

В 30-е гг. развивается и расцветает в полную силу творчество Чарли Тороп (1891—1955), дочери Яна Торопа, чей сильный и своеобразный талант сразу поставил ее в один ряд с крупнейшими живописцами Голландии. Решающую роль в формировании индивидуального стиля художницы сыграло ее сближение с живописцами бергенской школы. Их стремление к монументальности, к суровой выразительности чрезвычайно импонировало ей, и в работах 20-х гг. Ч. Тороп во многом близка к бергенскому экспрессионизму. Она подолгу жила и работала в Бергене, переехав туда окончательно в 1921 г., и быстро выработала свой неповторимый, глубоко своеобразный художественный язык. Ее произведения насыщены суровой монументальной экспрессией; что бы она ни изображала — будь это портреты ее знакомых, сцены из окружающей жизни или «Натюрморт с бензиновыми баками» (Гаага, Городской музей),— все приобретает в ее произведениях монументальный характер, весомость, внутреннюю силу. Ее «Рынок в Алъкмаре» (1932—1933, частное собрание), где изображены крупным планом двое здоровенных загорелых крестьян с огромными, пышущими жаром апельсинами на лотках, воспринимается как символ земного изобилия и красоты, значительности и силы крестьянского труда. «Рынок в Алъкмаре» перекликается со старой нидерландской традицией крестьянского жанра, он заставляет вспомнить окруженных овощами и битой птицей сильных, здоровых крестьян БеЙкелара и Артсена, он поражает своим монументальным великолепием, весомостью, зримостью, плотностью, яркостью всех изображенных вещей.

Одна из последних и самых значительных работ Чарли Тороп — «Три поколения» (1941—1950; Роттердам, музей Бойманса-ван Бейнингена), где художница изображает себя лицом к зрителю, с кистью в руках, сзади — высеченную из камня огромную мудрую голову Яна Торопа и рядом, у окна — своего сына, тоже живописца, Эдгара Фернаута — три поколения, посвятивших себя высокому служению искусству. В это произведение, задуманное и начатое еще во время войны и ставшее затем творческим итогом ее деятельности, художница вложила все свое понимание важности,

серьезности и значительности миссии художника, его ответственности перед зрителем и перед самим собой, необходимости его глубокой требовательности к себе.

В годы войны, оккупации и фашистского террора голландское искусство переживало тяжелые дни. После войны творческая деятельность возобновилась с новой силой. Продолжают работать признанные мастера старшего поколения — Я. Слейтерс, Ч. Тороп, Х. Крон, Д. Радекер, Х. Шабо, Я. Вигерс и другие, выходят на художественную арену новые, молодые живописцы и скульпторы. В конце 40-х гг. в Голландию хлынула волна абстракционизма, захватившая всю Западную Европу и Америку. Многие молодые голландские художники встали на путь абстрактного экспрессионизма (К. Аппель, Э. Брандс, Констан, Корнейль, А. Роскенс и др.), образовав в 1949 г. так называемую «Экспериментальную группу», участвовавшую в выставке молодых художников трех стран, получившей название «КоБрА» (Копенгаген, Брюссель, Амстердам). По словам одного из голландских искусствоведов, для произведений художников «Экспериментальной группы» характерны «спонтанность трактовки, автоматизм живописного почерка и колористический динамизм».

Но далеко не один абстракционизм определяет лицо сегодняшнего голландского искусства. В искусстве Голландии никогда не ослабевала реалистическая направленность. По сравнению с искусством других западноевропейских стран реалистическая струя в Голландии всегда была особенно сильна, недаром голландские искусствоведы в качестве одной из характерных черт голландского искусства 20 в. называют неизменное «уважение к реальности», к окружающему миру. Современное реалистическое голландское искусство представляют такие имена, как Хильдо Крон, Питер Алма; живописцы Кес Вервей, А. Катер и Я. ван Хервейнен; скульпторы Ш. ван Палланд, О. Венкебах, А. Термоте; графики П. , Ситроен, А. Вердхоен, Ж. Бьерума-Остинг, В. Розендал. Одним из крупнейших представителей современного реалистического голландского искусства является скульптор Мари Андриссен (р. 1897)— автор памятника жертвам войны в

Национальном парке в Энсхеде (1946— 1949). В начале 50-х гг. им был создан памятник февральской стачке в Амстердаме— отлитая из бронзы сильная, мощная, массивная фигура докера, символизирующая готовность портовых рабочих защитить и отстоять свои права.

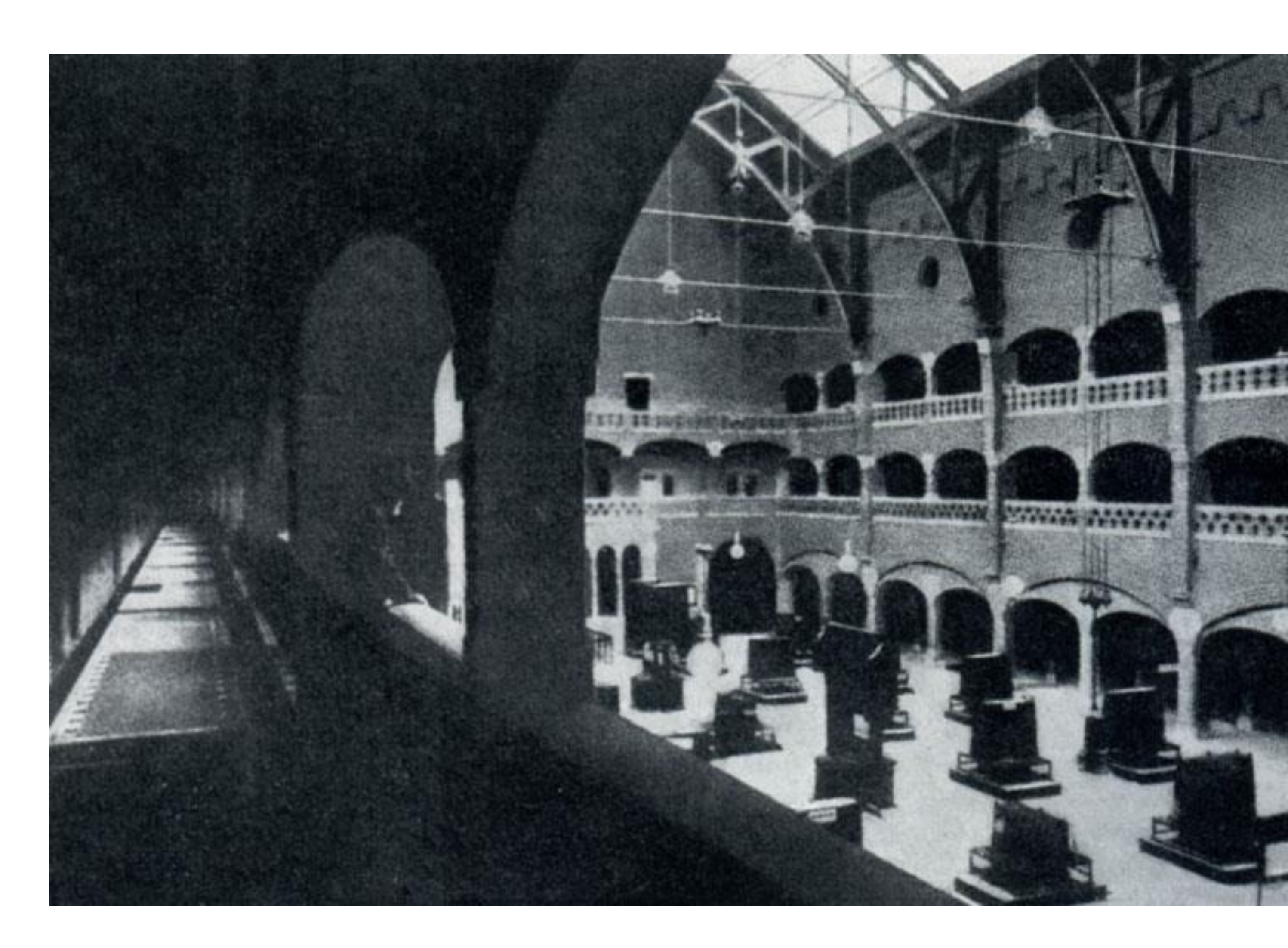
Голландское искусство сегодняшнего дня разделяет противоречия, свойственные искусству большинства развитых капиталистических стран. Но оно не стоит на месте, оно исполнено жизненных сил, оно живет, развивается, движется вперед. Особенно важная роль в этом движении принадлежит реалистическому крылу голландского искусства, стоящему на позициях высокого гуманизма.

* * *

Строительство многих голландских городов на отвоеванных у моря территориях издавна требовало вмешательства государства для проведения сложных ирригационных работ и вызывало необходимость предварительного планирования. Однако бурный рост городов в 19 в. нарушил расчеты градостроителей прошлого, привел к стихийному размещению промышленности, к перенаселенности городов и к образованию трущоб. Все это заставило правительство издать в первые годы 20 в. законы о пересоставлении планов всех, городов с населением свыше десяти тысяч человек и о контроле над массовым жилищным строительством.

К работе по реконструкции и застройке городов были привлечены крупнейшие архитекторы, и, хотя право частной собственности препятствовало осуществлению большинства проектов, ряд градостроительных работ был все же проведен в начале 20 в. Наибольший интерес представляет частичное осуществление градостроительных проектов, разработанных архитектором Хендриком Петрусом Берлаге (1856— 1934) для Амстердама (планировка и застройка района Зюд в 1902—1917 гг.) и Гааги (проект 1908 г,), в которых предлагалось использовать при застройке кварталов вместо традиционных типов жилищ секционные дома с квартирами в одном уровне.

Несмотря на незначительное но объему строительство уникальных общественных зданий в городах Голландии, именно в этой области архитектуры шла основная борьба творческих направлений. В конце 19 в. ряд архитекторов, отказавшись от классицизма и эклектики, пытается сочетать в новых общественных зданиях рациональный подход к планировке и применение современных конструкций с использованием традиций национальной архитектуры. Этапную роль в этих поисках сыграло построенное по проекту Берлаге здание биржи в Амстердаме (высококачественная кирпичная кладка, очищение фасадов от декора, открытие изнутри металлических конструкций перекрытия). В последующих своих работах начала 20 в. Берлаге все дальше отходит от традиционных приемов, закладывая основы новой архитектуры в Голландии: проект «Бетховенхюйс» в Блумендале (1908), здание «Де Схипборх» в Зюд Ларене (1914), конторское здание («Голландский дом») в Лондоне (1914) и другие.



Хендрик Петрус Берлаге. Биржа в Амстердаме. 1897—1903 гг. Внутренний вид.

илл. 111 а

Модерн в «чистом» виде не привился на голландской почве. Однако некоторые его принципы были восприняты группой архитекторов, пытавшихся более непосредственно, чем это делал Берлаге, использовать национальные традиции, применяя в то же время новейшие научно-технические достижения. Это привело к созданию перед первой мировой войной своеобразного романтического архитектурного направления, так называемой амстердамской школы (одно из первых зданий—дом пароходного общества, 1913—1914, архитекторы Я. М. ван дер Мей, М. де Клерк и П. Крамер).

В сохранявшей в 1914—1918 гг. нейтралитет Голландии расширялось промышленное производство. Это вызвало приток в города новых рабочих, которых необходимо было обеспечить жильем. Поэтому во время войны и особенно в первые послевоенные годы в Голландии развернулось жилищное строительство, превосходившее по масштабу подобные же работы в других странах Европы, занимавшейся послевоенным восстановлением. В жилищном строительстве Голландии этого периода были достигнуты серьезные успехи в разработке типов секционных, галлерейных и блокированных домов и в поисках рациональной планировки и оборудования квартиры (в частности, кухни), которые оказали большое влияние на жилое строительство в других странах Европы в 20—30-х гг.

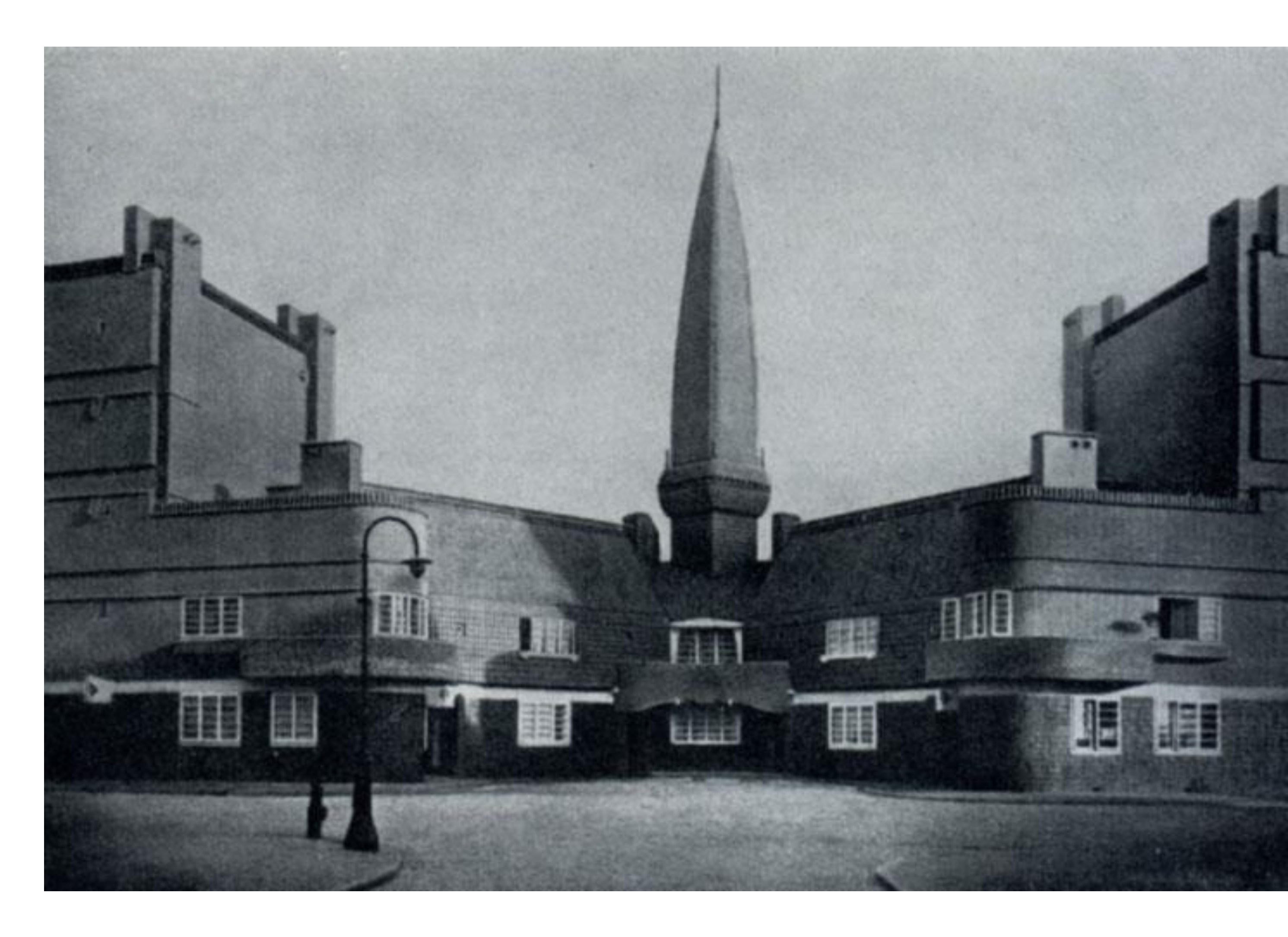
В области градостроительства голландская архитектура этого периода также внесла свой вклад в мировую архитектуру. Значительный интерес представляет опыт планировки и застройки района Вирингермеера — первого польдера осушаемого залива Зедерзе. Здесь на территории в 200 кв. км были по единому плану построены дороги, фермы, поселки для рабочих, школы, то есть фактически это был один из первых осуществленных в условиях капиталистической страны проектов районной планировки.

Редким примером для градостроительства капиталистических стран являлось строительство в Голландии в этот период нового промышленного города Хильвер-сума, заложенного в связи со строительством радиоцентра еще в предвоенные годы. Город, планировка которого создана под влиянием городов-садов (в центре озелененная территория), застраивался много лет под руководством архитектора Виллема Маринуса Дудока (р. 1884), что определило единство его планировочной структуры и облика застройки.

Послевоенное строительство происходило в Голландии в условиях острой борьбы архитектурных творческих направлений. Наиболее влиятельными творческими группировками голландской архитектуры этого периода были

амстердамская школа, группа «Де Стейл» и дельфтская школа; каждая из них имела печатный орган, на страницах которого пропагандировала свое творческое кредо.

Сторонники амстердамской школы во время войны и в первые послевоенные годы участвовали в широком жилищном строительстве в Амстердаме. Разрабатывая новый для Голландии тип жилого дома — секционный четырех-пятиэтажный дом с благоустроенными квартирами в одном уровне,— архитекторы использовали новые композиционные возможности, предоставляемые протяженным корпусом здания для экспериментов в области поисков художественного облика дома. Применяя кирпич, сторонники амстердамской школы пытались в этом традиционном для Голландии строительном материале создать совершенно новые формы. Однако поиски необычных композиций и форм превратились у многих архитекторов в самоцель, что привело к появлению хотя и своеобразного, но во многом надуманного «стиля амстердамской школы», причем наиболее изобретательными в создании необычных композиций были ведущие архитекторы этой школы Михаэль де Клерк (1884—1923) и Петрус Крамер. Отказавшись от характерного для их предвоенного творчества использования мелких декоративных деталей из кирпича и в то же время не веря в эстетические возможности простых кирпичных поверхностей стен, они обогащали объемно-пространственную композицию и фасады жилых домов декоративными башенками и параболическими завершениями над входами, помещали лестницы в цилиндрические выступы, делали ступенчатые округленные углы и т. д..



Михаэль де Клерк. Жилые дома в Амстердаме. 1921 г. Фрагмент застройки.

илл. 111 б

В 20-е гг. в работах архитекторов амстердамской школы постепенно все больше начинает проявляться стремление к простоте. Эта тенденция характерна для построек Дудока, близкого по своим творческим принципам к амстердамской школе. Он как бы развил дальше рационалистические тенденции этого направления, истоки которых лежали в творчестве Берлаге. Дудок, работая в том же кирпиче, сделал еще один шаг вперед по пути преодоления декоративизма национально-романтического направления и вплотную подошел к функционализму. Для его построек были характерны асимметричные композиции с тщательно

продуманным контрастным сочетанием простых геометрических объемов, гладкие кирпичные стены которых завершались простыми карнизами и были прорезаны подчеркнуто горизонтальными ритмическими рядами одинаковых окон. Наибольший интерес из построек Дудока в Хильверсуме представляют школы, в которых очень рационально и по-новому для тех лет были решены планы — в соответствии с функциональными требованиями учебного процессса (удачное освещение классов, спортивные залы, широкие односторонние коридоры — рекреации и т. д.), ратуша (1928—1930).

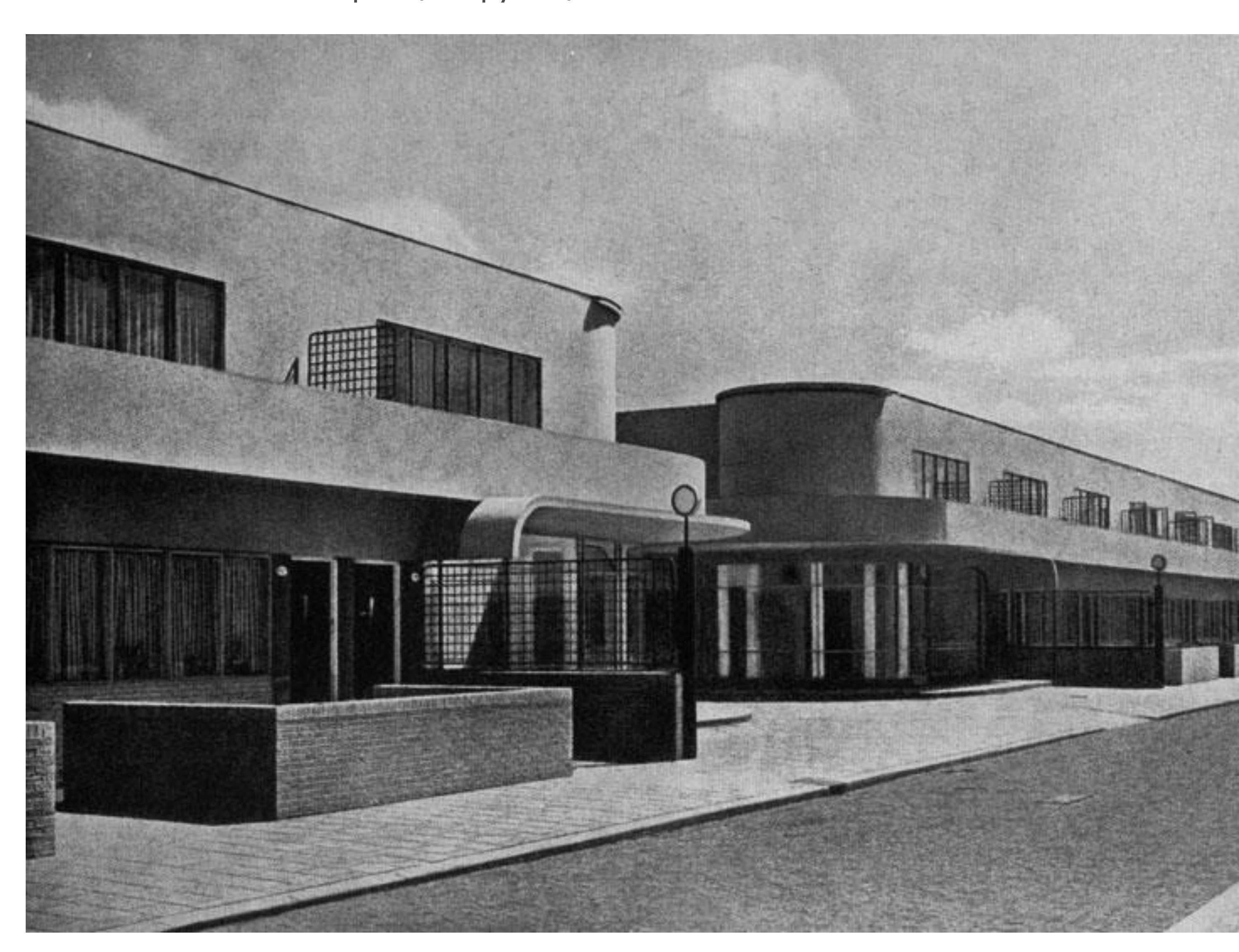


Биллем Маринус Дудок. Ратуша в Хильверсуме. 1928—1930 гг.

илл. 113

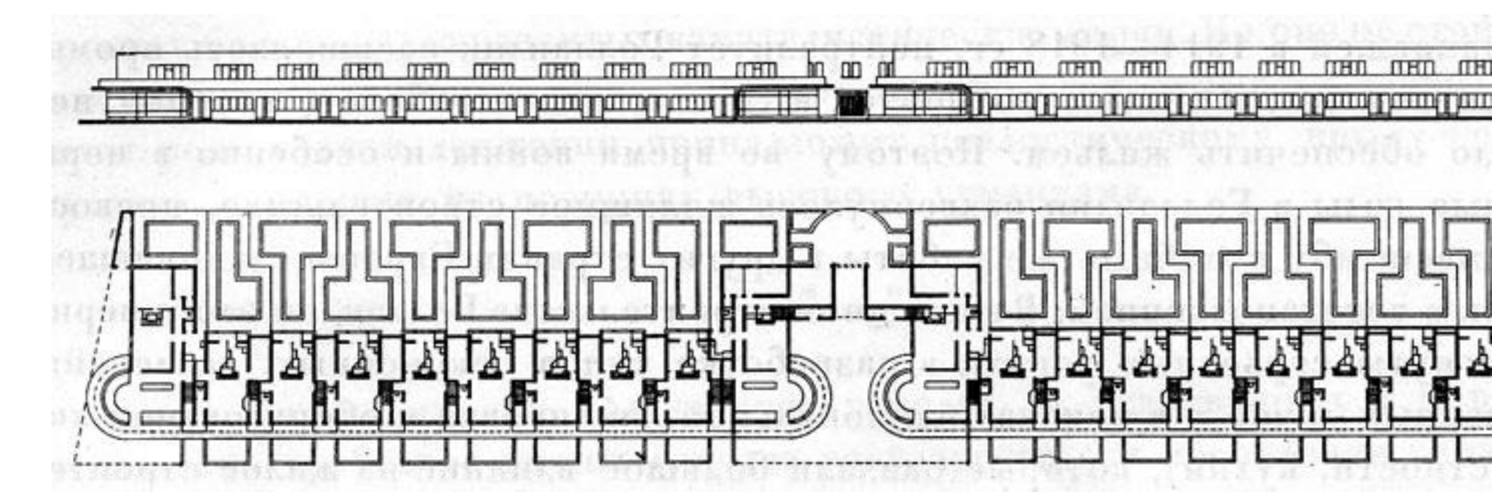
В 20-е гг. Голландия была одним из основных центров западноевропейского функционализма, представители которого в этой стране были прежде всего связаны с роттердамской группой «Де Стейл». Среди работ голландских функционалистов наибольший интерес представляет жилищное строительство в Роттердаме, которое с 1918 по 1938 г. возглавлял Якобус Иоханнес Питер Ауд (1890—1963).

Построенные по его проектам жилые кварталы из секционных домов в самом Роттердаме и особенно состоящий из двухэтажных блокированных домов комплекс Хук ван Холланд (1924—1927) являются одними из первых в европейской архитектуре примеров современных по планировке и внешнему облику жилых домов. В Хук ван Холланде Ауд наряду с рациональной планировкой квартир сумел органично использовать железобетон для создания выразительного внешнего облика зданий (гладкие стены, горизонтальные окна, непрерывная лента глухого парапета балкона второго этажа, закругления углов), что сделало эту его работу одним из классических образцов функционализма.



Якобус Иоханнес Питер Ауд. Жилой комплекс Хук ван Холланд в Роттердаме. 1924—1927 гг.

илл. 112



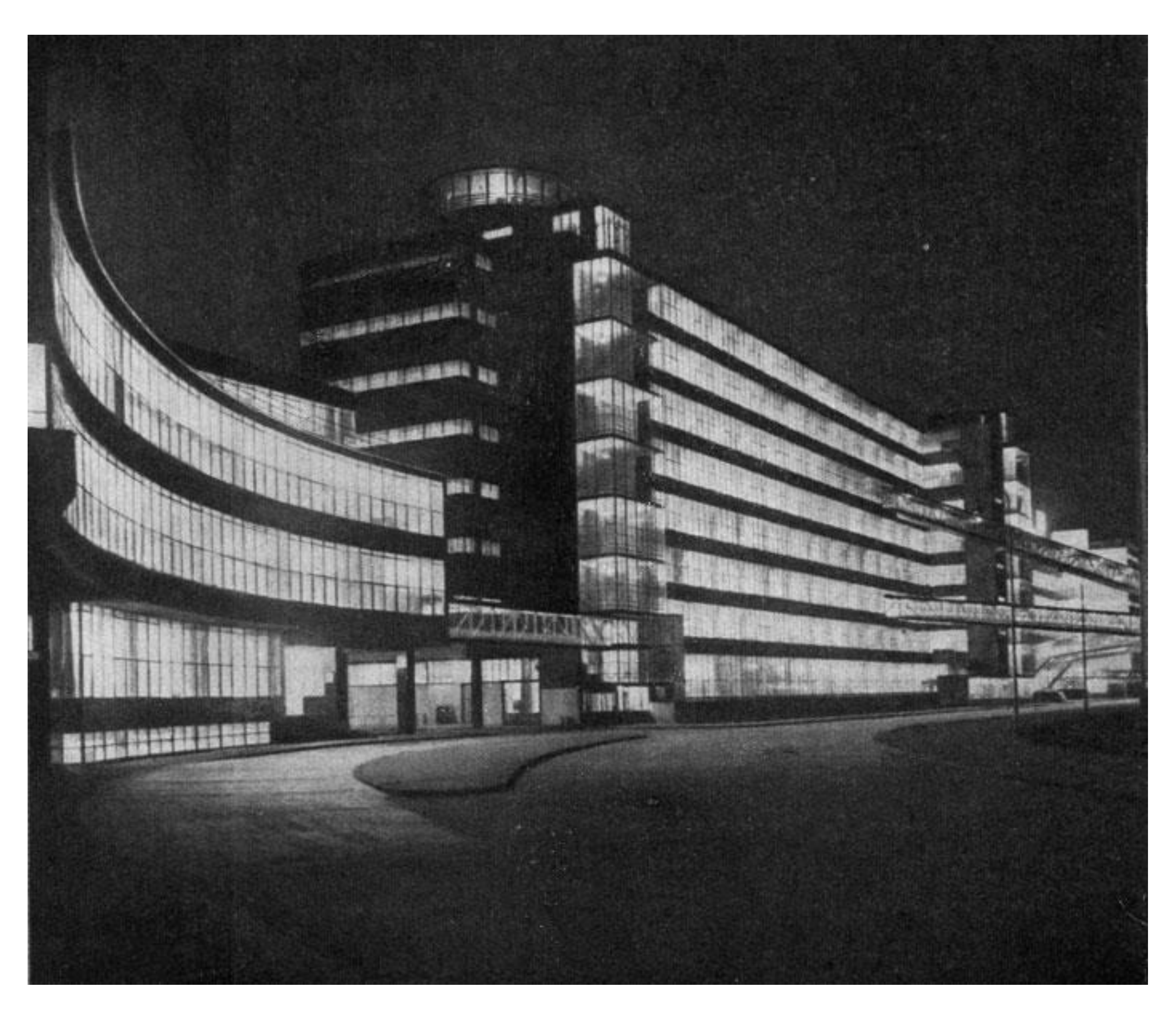
Якобус Иоханнес Питер Ауд. Жилой комплекс Хук ван Холланд в Роттердаме. 1924—1927 гг. Фасад и план блокированных жилых домов.

рис. на стр. 182

Поиски представителей группы «Де Стейл» в области пространственного решения жилого интерьера и сочетания в единой сложной композиции различных по форме как бы врезанных друг в друга простых геометрических объемов нашли яркое отражение в получивших широкую известность работах Геррита Томаса Ритвельда (1888—1964): проектах особняков (1920—1923, совместно с К. ван Эестереном и Т. ван Дусбургом) и доме Шредер в Утрехте (1924).

Значительный вклад в развитие европейского функционализма внесли работавшие в творческом содружестве архитекторы Иоханнес Андреас Бринкман (1902—1949) и Лейндерт Корнелис ван дер Флугт (1894—1936). Построенная по их проекту табачная фабрика ван Нелле в Роттердаме (1928—1930) на практике показала большие эстетические возможности новых железобетонных

конструкций в сочетании с выразительной общей композицией и большими остекленными плоскостями.



Иоханнес Андреас Бринкман, Леендерт Корнелис ван дер Флугт. Табачная фабрика ван Нелле в Роттердаме. 1928—1930 гг.

илл. 114 а

Многоэтажный галлерейный жилой дом с застекленными лестницами на торцах, построенный в 1933—1934 гг. в Роттердаме по проекту тех же архитекторов совместно с

архитектором Виллемом ван Теином, явился удачным развитием Этого типа дома и наглядно показал новые образные возможности многоэтажного жилого здания.



Иоханнес Андреас 'Бринкман, Леендерт Корнелис ван дер Флугт, Виллем ван Теин. Галлерейный дом в Роттердаме. 1933— 1934 гг.

илл. 115 а

Оплотом консервативных тенденций голландской архитектуры этого периода была Высшая техническая школа в Дельфте, сторонники которой во главе с профессором этой школы архитектором Г. М. Гранпрэ-Мольером вели борьбу с

функционализмом, призывали возрождать традиционные формы голландской архитектуры и оказывали значительное влияние на культовое и сельское строительство.

В годы второй мировой войны пострадали многие города Голландии. Особенно сильно были разрушены Гаага и Роттердам, центральный район которого был почти полностью уничтожен воздушной бомбардировкой в 1940 г. В ходе послевоенных восстановительных работ в Роттердаме был практически создан новый городской пентр. Это обстоятельство уже само по себе делает опыт восстановления Роттердама весьма важным для развития градостроительства в капиталистических странах, где попытки коренной реконструкции переуплотненных центров крупных городов постоянно наталкиваются на непреодолимые препятствия в виде частной собственности на земельные участки. Лишь в таких исключительных условиях, как почти полное разрушение большого района города, муниципалитету Роттердама удалось провести коренную реконструкцию центра города.

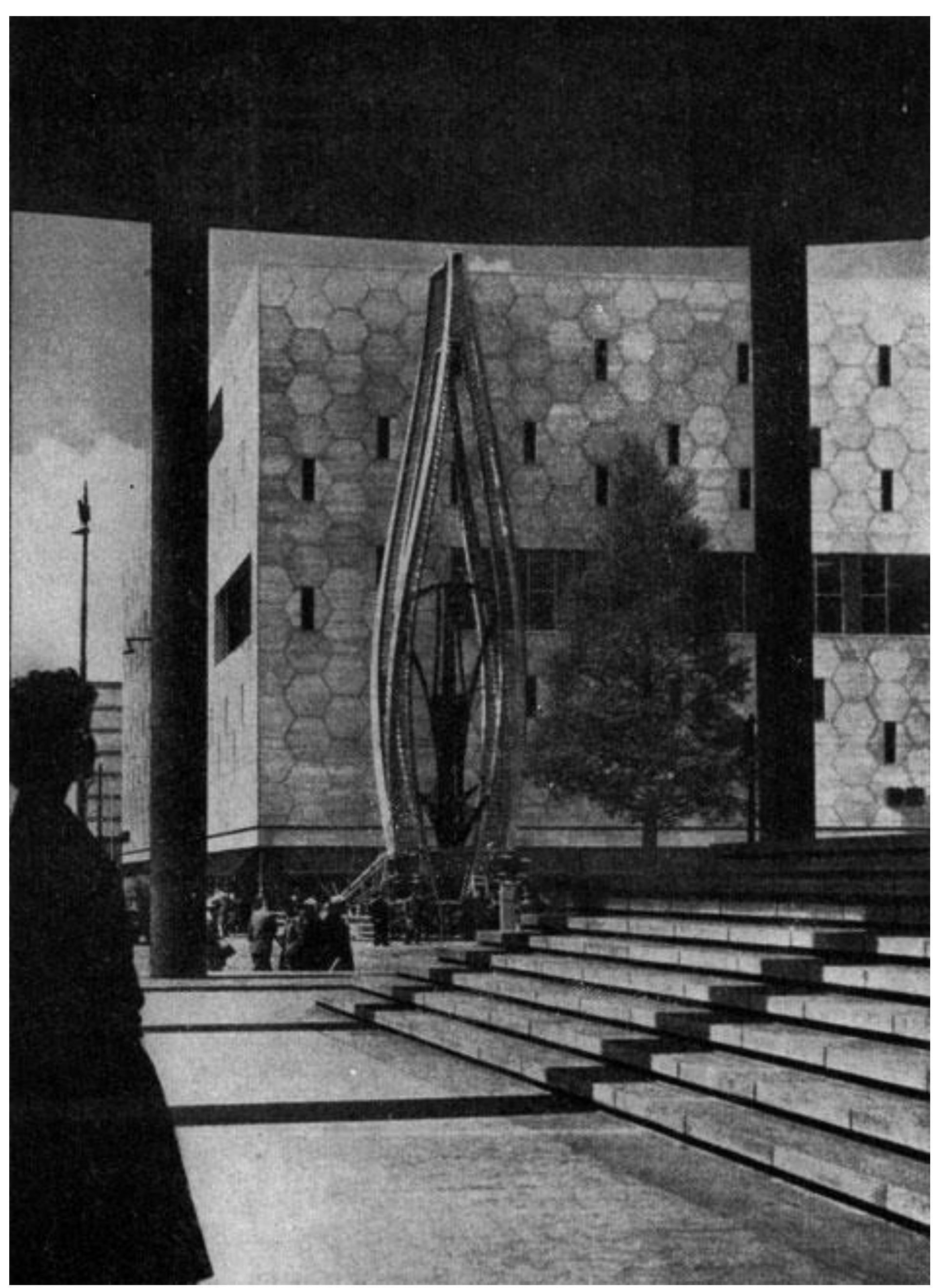
Новый центр Роттердама — это административно-деловой и торговый район. Опыт восстановления центра Роттердама, особенно его торговой части, оказал влияние на послевоенное градостроительство в ряде стран. Здесь была удачно решена задача разделения транспортных и пешеходных потоков: созданы обширные зоны, предназначенные только для пешеходов. Стремясь не допустить в застраиваемом по единому плану центре города появления многочисленных мелких конторских и торговых зданий и в то же время вынужденные считаться с интересами владельцев частных торговых и конторских зданий, разрушенных в годы войны, муниципалитет и проектировщики пошли по пути кооперирования конторских, торговых и даже мелких производственных помещений отдельных фирм, размещая их в единых крупных зданиях. В условиях капиталистического общества это было необычным и смелым решением, позволившим высвободить значительную часть территории

центра для пешеходов и снизить общую плотность застройки за счет увеличения этажности зданий.

Наибольший интерес представляет торговая часть нового центра Роттердама. Здесь по проекту архитекторов Иоханнеса Хендрика ван ден Брука (р. 1898) и Якобуса Беренда Бакемы (р. 1914) создана в 1953 г. торговая улица Леенбаан, по обеим сторонам которой расположены сдаваемые в аренду одинаковые секции торговых помещений. Улица изолирована от транспорта и представляет собой своеобразный торговый пассаж на открытом воздухе. Остекленные витрины магазинов с выставленными в них товарами, легкие железобетонные навесы для защиты от солнца и дождя, скамейки для отдыха, зелень — все это внесло много нового в саму организацию торговли и превратило Леенбаан не только в чисто торговый, но и в известной мере в общественный центр города, в излюбленное место для прогулок.

Построенный по проекту Марселя Брейера в 1957 г. универмаг Беенкорф является еще одной из достопримечательностей нового центра Роттердама. Новый принцип организации торговли — со свободной выкладкой товаров — потребовал для более рациональной планировки торговых помещений и освобождения их от Экспозиционных витрин использовать внутренние плоскости наружных стен для размещения образцов товаров. Помещения универмага снабжены кондиционированным воздухом и освещены равномерным не зависящим от времени дня и состояния погоды искусственным верхним светом. Отсутствие больших окон придает своеобразную суровую тяжеловесность наружным объемам универмага — его массивные глухие стены прорезаны редкими щелевидными окнами. Однако лаконизм внешнего облика универмага выразительно подчеркивается декоративной пластической композицией Н. Габо, которая своей ажурной графичностью контрастирует с нерасчлененным глухим объемом здания. Кроме восстановления центрального района города в Роттердаме создано несколько новых жилых комплексов (Пендерехт, Александр-Польдер, Зюдвик и др.), в которых использованы

приемы смешанной застройки (различными типами жилых домов), выделены административно-торговые центры, транспорт вынесен за пределы кварталов и созданы зеленые зоны отдыха.



Марсель Брейер. Универмаг Беенкорф в Роттердаме. 1957 г. Перед зданием композиция Наума Габо.

илл. 115 б

В Амстердаме, который мало пострадал в годы войны, продолжались работы по реконструкции в соответствии с разработанным до войны планом Большого Амстердама. Продолжалось также активное освоение осушаемой территории залива Зедерзе. В первые послевоенные годы велась застройка Северо-Восточного польдера, где были созданы сотни ферм, построены десять поселков на две тысячи жителей каждый и административный центр Эммельоорд на десять тысяч жителей с небольшой местной промышленностью. Все поселки польдера соединены дорогами, обсаженными рядами деревьев, что подчеркивает регулярность этого созданного человеком пейзажа.

К 50-м гг. новая архитектура, сторонники которой вели в 20—30-е гг. упорную борьбу с консервативными тенденциями, стала фактически господствующим направлением в голландской архитектуре. Железобетон и стекло — эти современные материалы определяют сейчас облик самых разнообразных по назначению зданий — заводов и жилых домов, банков и даже церквей.

Искусство Германии

А. Тихомиров (изобразительное искусство); О. Швидковский, С. Хан-Магомедов (архитектура)

Конец 19 в. и первая половина 20 в. были в истории Германии эпохой глубокого кризиса и величайших потрясений. Уже в 1888 г. Фридрих Энгельс видел зловещие перспективы господства прусской военщины и за четверть века вперед указывал на бездну грозящей войны, к которой вели страну и народ торжествующие повелители «божьей милостью». Энгельс писал об этой грядущей войне и неизбежном поражении в ней Германии.

Но немецкое искусство конца 19 в. не ощущало грядущих грез. Тема «ужасов войны» если и звучала в произведениях некоторых художников-модернистов, то больше в виде

символа, аллегории, извечной темы. Правда, один из талантливейших мастеров сатирического журнала «Симплициссимус» Томас Теодор Гейне (1867—1948) изобразил несущуюся в пропасть повозку с Германией и ее рейхсканцлером, успокаивающим дебелую даму в короне: «Сидите спокойно, г-жа Германия, я принимаю на себя всю полноту ответственности». Но это была шутка, которая скорее потешала, чем тревожила немецкого бюргера.

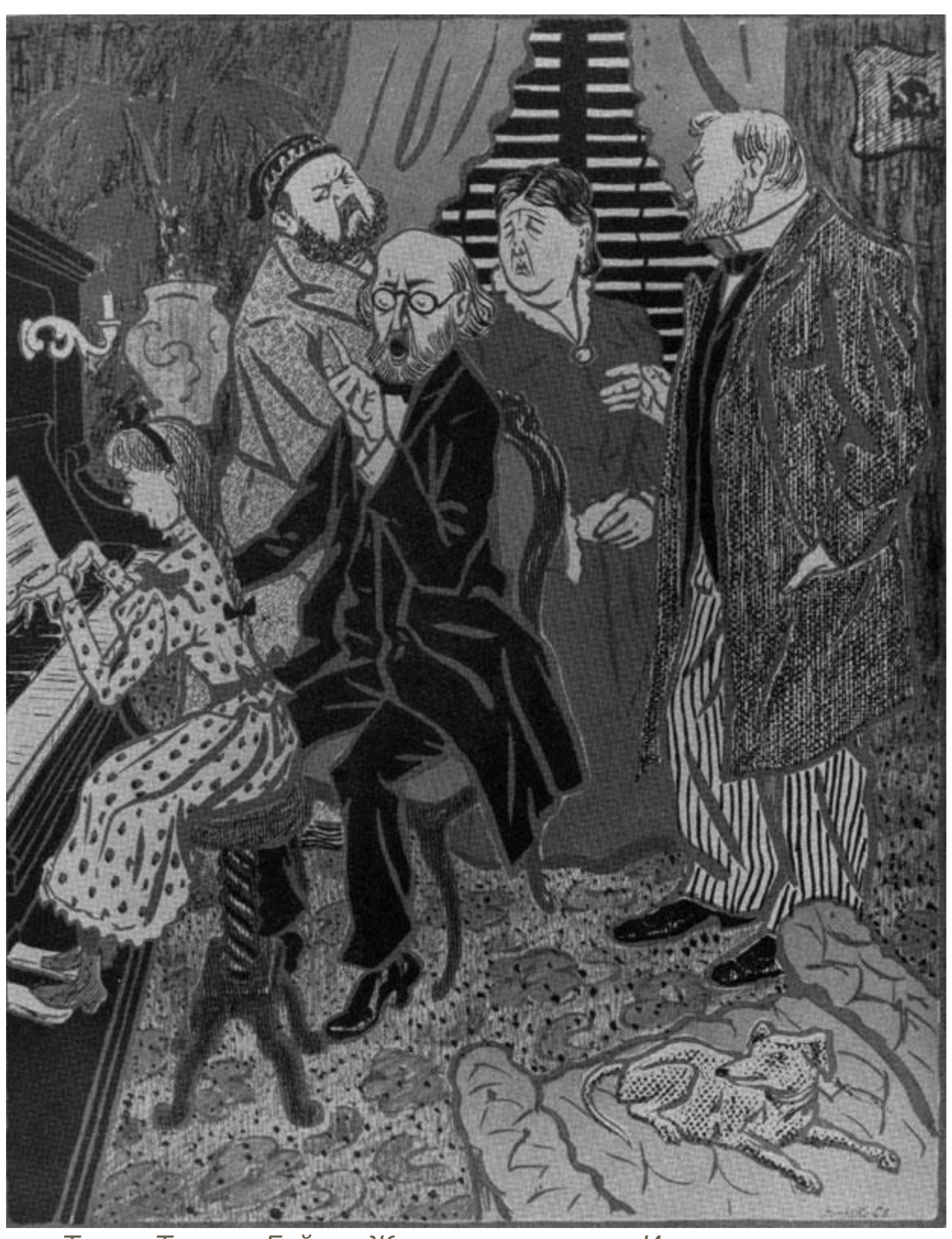
Однако даже в искусстве не все было так спокойно и единомысленно, как десятью, двадцатью годами раньше. Правда, берлинская кайзеровская Академия Антона фон Вернера открыто и в формах служебной обязанности вела милитаристскую пропаганду, но это официальное искусство постепенно оказывалось во все большей изоляции. Возникновение выставочного объединения «Сецессион» (как об этом говорилось в предыдущем томе) ясно свидетельствовало о том, что в искусстве появились другие стремления, вкусы, задачи. «Сецессион» предоставлял свои выставочные стенды художникам очень различных устремлений. Он укреплял так называемый модернизм с его вычурными изысками, он был эклектичен, но он поддерживал и выступления отдельных художников-демократов (Кольвиц, Балушек, Цилле). Однако в целом для «Сецессиона» было характерно полное забвение поисков прямого художественного общения с массой. «Знатоки», которые теперь выступали от имени искусства, считали, что они находятся «над толпой». Они «мудрецы и поэты», «властители тайны и веры», драпирующиеся в тогу гордого одиночества. Теоретики искусства начали интересоваться (становясь таким образом на формалистическую точку зрения) не тем, что изображает, а тем, как, изображает художник, отрывая и противопоставляя друг другу эти две нерасторжимые стороны творчества. С этим был связан и процесс начавшейся переоценки своего национального художественного наследия. Особенно ярко направленность такого переосмысления проявилась на выставке 1906 г. («100 лет немецкого искусства»), где все наследие столетия оценивалось под углом зрения только определения меры его пластической ценности.

Это могло бы способствовать росту качественного уровня немецкого искусства, если бы не вело к замене социально-эстетического критерия оценкой только отвлеченно-эстетической.

Этой тенденции противостояла другая линия в развитии немецкого искусства. Именно к концу 19 в. сложилась группа художников политически активных, социально противопоставлявших себя капиталистическим силам и феодально-юнкерской шовинистической демагогии. В основной своей части это политически и социально оппозиционное искусство, временно входившее в «Сецессион», проявило себя в области графики, как станковой, так и сатирической, журнальной.

Таким образом, наряду с так называемой «Arme Leute Malerei» (живопись, посвятившая себя сочувственному изображению бедных людей, более свойственная 1870—1880 гг., но продолжавшая существовать и в первой четверти 20 в.), появляется искусство подлинной демократии, искусство, использующее некоторые ценности прошлого опыта, но смотрящее в будущее, клеймящее врагов трудового народа и мобилизующее к борьбе. Отчасти это были художники круга вышеупомянутого сатирического жунала «Симплициссимус» (Г. Балушек, Т. Т. Гейне, О. Гуль-брансон). Роль творческого коллектива этого журнала еще недостаточно оценена. Журнал возник в Мюнхене в 1896 г., его руководящими художниками были Томас Теодор Гейне, Ганс Балушек, Олаф Гульбрансон, Карл Арнольд и некоторые другие. Журнал взял под обстрел реакционный фронт буржуазии юнкерской Германии. Позднее часть карикатур была издана подборками по соответствующим темам («центр», «военщина», «попы», реакционное студенчество и другие). Художники «Симплициссимуса» нашли новую графическую форму для своих рисунков, причем в ней были учтены уроки и японской гравюры, и графики англичанина Бердслея, и творчество Стейнлена и Баллотона. Типичный пример— карикатура Гейне «Жертва искусства», высмеивающая мещанскую любовь к искусству. Б 1905 г. сотрудники «Симплициссимуса» договорились с русскими

революционными журналами «Жупел» и «Пулемет» о совместной работе в борьбе против царизма. Прогрессивная линия журнала претерпела, однако, изменения с началом первой империалистической войны, когда он безоговорочно выступил на стороне «центрального блока». С приходом нацизма журнал раскололся, реакционная часть пошла с фашистами, остальные его участники переселились в Чехословакию, а после Занятия Праги фашистами прекратили свою деятельность и эмигрировали.



Томас Теодор Гейне. Жертва искусства. Иллюстрации для сборника карикатур «Картинки из семейной жизни». 1898 г.

илл. 116

Для основной же линии «Сецессиона» характерны декадентски модернисти-ческие тенденции, обращение к романтической фантастике (идиллии Людвига фон Гофмана, эротичная декоративно-стилизаторская сказочность Франца Штука).

Ослабление политически действенного отклика на современность характерно для эволюции творчества Макса Клингера (1857—1920). Клингер работал преимущественно в Лейпциге, и это отчасти было связано с его позицией художника, несколько отъединенного от борьбы художественных группировок Берлина и Мюнхена. Преимущественно график, он много работал в живописи и скульптуре.

Клингер чаще всего создает свои офорты сериями-циклами. Он — художник-индивидуалист с претензиями на философские обобщения. Гравюры его полны античных реминисценций, музыкальных параллелей, мистической фантастики. В ранних работах он старался приблизиться к окружающей его жизни, мучительной современности большого города, и отталкивался тогда порой от событий, поразивших его в газетной хронике и судебных отчетах (цикл «Жизнь», 1881— 1884), изобразив, например, историю женщины городской окраины, убившей своего ребенка и пытавшейся покончить жизнь самоубийством. Отдельные детали как фигур, так и городского пейзажа по-менцелевски точны, но одухотворены пафосом протеста. Сочувствие эксплуатируемым звучит и в сюите «Драмы» (1883), посвященной восстанию 1848 г. Несмотря на пессимистический итог, разочарованность, художник сочувствует угнетенным. Но гравер постепенно отходит от этих скорбных тем социальных бед в область воспоминаний о лучезарной античности или романтической фантастики («Парафразы к найденной перчатке», 1881). Он пытается сблизить свою графику со стихами Гёльдерлина и музыкой Брамса, увлекается образами Ницше, все более изолирует свой внутренний мир от окружающей жизни («Фантазии

Брамса», 1890—1894; «О смерти», 1889—1900; «Шатер», 1915—1917, и др.).

Живопись увлекала Клингера преимущественно в 1886—1893 гг. после путешествий в Италию и Париж («Суд Париса», «Надгробный плач», «Распятие» из Лейпцига и позднее «Христос на Олимпе» Венской галлереи 19 и 20 вв.). В этих больших панно он соединял несколько сухой и мелочный рисунок со светлым колоритом пленэра.

В пластике Клингер делал опыты полихромной скульптуры («Амфитрита», 1899, Берлин; «Саломея», 1893; «Кассандра», 1895,— обе Лейпциг, и др.; скульптурные символические обрамления своих панно и др.). Он использовал для этой полихромии также разноцветные сорта мрамора и яшмы (например, в скульптуре «Бетховен», 1886—1902; Лейпциг, Музей изобразительного искусства). Надуманное искусство Клингера позднего периода показывало на приверженность к модерну, тогда как ранние социально направленные работы оказали положительное влияние на немецких граверов следующего поколения и сохраняют свое живое значение до настоящего времени.

По сравнению не только с творчеством лучших художников предшествующего поколения, но и с творчеством Клингера претенциозный «символизм» искусства художника «Мюнхенского Сецессиона» Франца Штука выглядит убогим и по мысли и по чувству. Таковы ставшие широко популярными в тогдашней Германии произведения Штука: «Потерянный рай» (1897; Дрезден), «Грех» (1893; Мюнхен, Новая пинакотека)—фигура нагой женщины, обвитая огромной фантастической черно-зеленой змеей, «Люцифер» (1890) с фосфорически светящимися глазами. Ряд картин («Игра кентавров», «Скачка», «Охота»)— причудливо-фантастические, якобы античные образы. Популярной стала и композиция Штука «Война» (1894; Мюнхен, Новая пинакотека) —юноша с косой на зловещем вороном коне, шагающем по полю обнаженных скорченных трупов. Но какой сентиментально-пустой должна была предстать эта не

лишенная некоторой декоративности декламация для тех поколений, которым так скоро предстояло пережить подлинные ужасы мировых пожаров. В целом творчество Штука — пример того мещански-декадентского искусства, которое, пройдя в конце 19—начале 20 в. по всей Европе, особое распространение получило в центральных европейских странах.

На этом фоне революционная графика Германии периода 1890—1917 гг. (и последующего двадцатипятилетия) выступает в исторической перспективе как особенно ценное, чуть ли не единственное подлинно демократическое явление немецкого искусства этого периода.

В конце столетия и в особенности на грани века немецкая гравюра и офорт, так же как и литография, из техник репродукционных превращаются в важнейшую самостоятельную отрасль искусства. Большую роль здесь сыграло высокое граверное мастерство Клингера, Либермана и Слефогта. В 1890-х гг. перед графикой возникает и великая социальная задача. Социально заостренные гравюры Клингера, появившиеся в первой половине 1880-х гг., хронологически даже несколько опережают литературу — драмы Герхардта Гауптмана появились несколько позднее («Перед восходом солнца» в 1889 г. и «Ткачи» в 1892 г.). Но они и повлияли на немецкую революционную графику и, в частности, на самого большого ее представителя Кете Кольвиц, с огромной силой убежденности и талантом в течение сорока восьми дет (с 1897 по 1945 г.) отдававшей свою жизнь судьбе и борьбе эксплуатируемых.

Борьба рабочего класса в это время привлекла в той или иной степени большое число выдающихся мастеров графики. Эта сторона немецкого искусства еще далеко не полностью освещена, но последние выставки выделили наряду с известными также и имена почти забытых художников. Так, получило новую оценку наследие художника Георга Люрига (1868). В серии шестнадцати больших литографий «Бедный Лазарь» (1896—1897) он показал тягостный жизненный путь

немецкого пролетария конца 19 в.— с детства возле помойных ям городской окраины до смерти под забором. Серия Люрига (составляющие ее листы разного художественного достоинства)— это обвинительный акт обществу эксплуататоров; она выходит далеко за пределы журнальной хроники, и в ней люди и вещи говорят общим языком о язвах капитализма.



Генрих Цилле. Мост Юнгфербрюкке. Рисунок. Уголь, тонированная бумага. 1900 г.

илл. 117 а

Если творчество Люрига не получило широкой известности, то сатирические рисунки Генриха Цилле (1858—1929) стали подлинно народным достоянием, Цилле — художник-юморист, сатирик, изображавший быт бедноты северо-восточной берлинской окраины. Он сам очертил круг персонажей в одной из своих литографий, перечислив то, что редактор запретил изображать художнику: «... никаких уродов, никаких беременных женщин, никаких кривоногих детей, девок, сутенеров, нищих...».— «Послушайте,— остановил его художник,— тогда я не могу изобразить Берлин...».

Но, изображая униженных и обездоленных, изуродованных нечеловеческими условиями жизни берлинских бедняков, Цилле вкладывает в эти образы столько теплой любви к ним и сочувствия, что его «смех сквозь слезы», как это отметил М. Либерман, приобщает сотни тысяч зрителей к судьбе несчастных. «Было немало художников, вышедших из рядов пролетариата и еще больше изображавших его труд и быт, но лишь Цилле остался при этом пролетарием»,— пишет о нем художник Нагель.

Цилле в своих рисунках издевался и над кайзером, и над социал-демократом Шейдеманом, и над напыщенной великодержавной прусской военщиной, но большая часть его душевных сил была отдана детям пролетарских окраин, той жизни, которая теплится и борется за свое утверждение, несмотря ни на что. Усмешка Цилле проникнута горечью обличения и бьет сильнее самых острых обвинений. «Дети, а где же ваш братик, умерший сегодня утром?»— спрашивает доктор, навестивший семью, где дети остались в комнате без матери, ушедшей на работу. «Ах, доктор, мать ушла и заперла Ганса в комод, чтобы мы не играли с ним»,— отвечает девочка...»

За карикатурами Цилле стоит огромная повседневная работа постоянных наблюдений и зарисовок (сохранились тысячи таких рисунков). В течение многих лет Цилле зарабатывал средства к существованию в литографии. Он не был, однако,

самоучкой, воспользовавшись в юности уроками старого профессора-реалиста Хоземана. Цилле начал выставляться, когда ему исполнилось сорок лет («Берлинский Сецессион» 1901 г.). В печати его тематические циклы стали появляться еще позднее: «Дети улицы» (1912), рисунки для приложения к газете «Берлинер Тагенблат», посвященные событиям из жизни двух немецких солдат (1915—1917), «Моя среда» (1918), «Прогулка» (1919), «Разговоры гетер» (1920), «Непринужденные рассказы и картины» (1921), «Идем, Карлинкен» (1925), «Вокруг Александерплац» (1926), «Картины старого и нового Берлина» (1927). После смерти художника вышло в свет еще несколько серий его работ: «Берлинские рассказы и картины» (1930), «Между Шпрее и Панке» (1930).



Генрих Цилле. Ваддинг и Корл. Рисунок для приложения к газете «Берлинер Тагенблат». 1915—1917 гг.

илл. 117 б

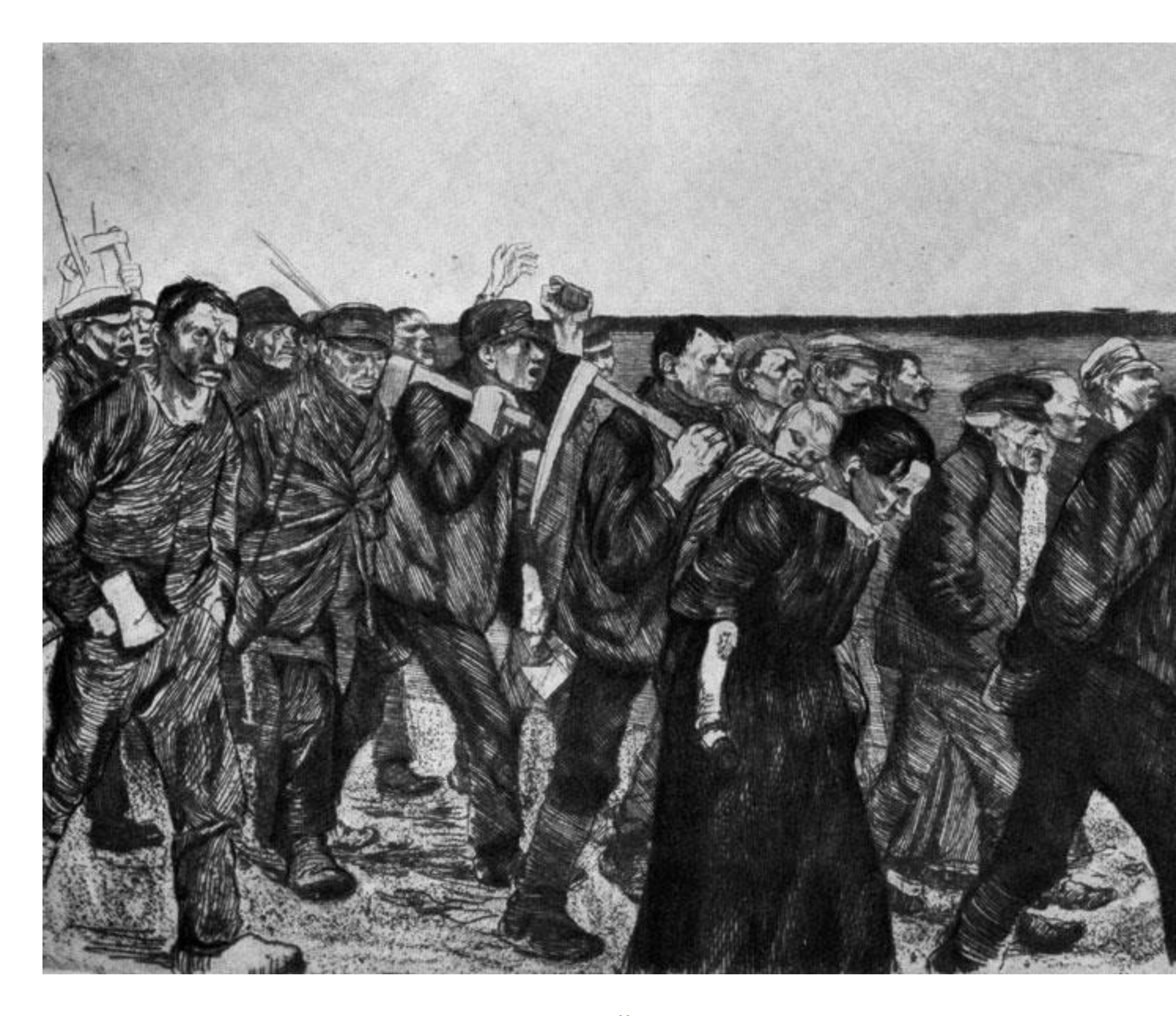
Крупнейшим демократическим художником Германии 20 в. стала Кете Кольвиц (1867—1945). Она родилась в Кенигсберге в семье исконных демократических традиций, девичья фамилия ее была Шмидт. И отец и дед будущей художницы принимали участие в рабочем движении.

Дарование Кете Шмидт проявилось рано; родители постарались дать ей художественное образование. Первоначально она хотела посвятить себя живописи. В 1884 г. она показывает свои рисунки мастеру офорта берлинскому художнику Штауфер-Берну. Ее привлекали типы рабочих, и показанный ей профессором клингеровский цикл «Жизнь» утвердил ее в избранном ею пути: служить делу трудового народа средствами станковой гравюры.

Большое значение для творческого развития художницы имел ее брак с доктором Карлом Кольвицем — социалистом и врачом страховой рабочей кассы; это вплотную приблизило и ее и ее мужа к пролетариату берлинской окраины со всеми страданиями и горестями эксплуатируемых в очень тяжелые годы борьбы; мастерская Кете Кольвиц находилась рядом с приемной комнатой ее мужа.

В 1897—1898 гг. всеобщее внимание привлекает ее серия «Восстание ткачей». Серия не является иллюстрацией гауптмановской драмы, но родственна ей по духу, по глубокой взволнованности, по мужеству, с которым показаны безысходное положение ткачей, героизм и тяжесть их жертв и поражения. «Нужда» — заглавие первого листа этой серии. У тельца умершего от истощения ребенка, охватив голову натруженными руками, в глубоком отчаянии сидит мать. Свет едва пробивается в небольшое оконце, выхватывая из мрака то голову, то руки, то кусок нищенской обстановки. Тема смерти, с такой исключительной силой привлекавшая германских художников во все времена, звучит с

проникновенной силой уже в этом раннем произведении Кольвиц. Но это не просто бытовой эпизод— личное горе одной семьи, эта литография (в серии «Восстание ткачей» три литографии и три офорта)—социальное обвинение: смерть ребенка последовала от безвыходного положения; ребенка убила нужда. Отдельные эпизоды серий не связаны со знаменитым Силезским восстанием 1844 г., вдохновившим Гейне на его гневно-скорбное стихотворение. Перед зрителем в обобщенных и ярких образах вскрыта причина, затем показана завязка действия («Заговор»), самый взрыв («Выступление ткачей», и «Штурм») и, наконец, трагическая развязка («Конец»). Образ женщины — страдающей матери, участницы борьбы и хранительницы памяти о погибших, проходя через все сцены, дает им единство. Серия «Восстание ткачей» стала событием в немецком искусстве; художники приветствовали в ней новое большое явление, требовали, чтобы оно было отмечено медалью, но золотая медаль пришла лишь позднее, так как первоначально на награду наложил запрет Вильгельм II.



Кете Кольвиц. Выступление ткачей. Из серии «Восстание ткачей». Офорт. 1897—1898 гг.

илл. 118

Второй монументальной работой Кольвиц явился цикл офортов, посвященный Великой крестьянской войне 1525 г., по выражению Энгельса, «самому фундаментальному событию германской истории». Художница работала над этой серией почти семь лет (1903—1908), изучала исторические источники (в частности, исследование В. Циммермана, использованное

Энгельсом в его книге «Крестьянская война в Германии»), меняла детали и варианты целого, совершенствовала и усложняла технические приемы. И эти большие листы стали одной из вершин европейской графики 20 в.— столько душевного огня, столько жизненных наблюдений и высокого мастерства вложила в них художница немецкого пролетариата.

Листы эти следующие: «Пахари» (1906), «Изнасилованная» (1907), «Отточка косы» (1905), «Вооруженная толпа» (1906), «Прорыв» (1903), «Поле битвы» (1907), «Узники» (1908). В каждой из этих гравюр Кольвиц стремится к повышенной выразительности, экспрессивности образа.

Кольвиц, избегая «археологической» мелочной точности в изображении костюмов и обстановки, с огромной силой передает дух сурового трагизма этой исторической эпохи. Так, в первом листе («Пахари») люди пашут на себе; похожие на животных, они, почти распластавшись над землей в своем усилии, тянут плуг по истощенной земле. Вспоминается описание Ла Брюйером ужасающих условий существования крестьян в феодальную эпоху. Но зреет гнев. И в косом взгляде суровой женщины, оттачивающей косу для того, чтобы превратить орудие труда в оружие восстания, зритель глаз в глаз видит душу бунта. Самым сильным листом серии является «Прорыв», изображающий устремившуюся в бой толпу восставших крестьян, с женщиной на первом плане, воздымающей к небу свои иссушенные руки с призывом к беспощадной войне. В ней видели образ той «Черной Анны», которая, по историческим свидетельствам, боролась в отрядах «Башмака». Неудержимая стремительность лавины бегущих на врага крестьян передана с покоряющей силой. Между прочим, нельзя не усмотреть в этой композиции некоторой связи с композицией из «Восстания ткачей», сделанной Кольвиц несколькими годами раньше.



Кете Кольвиц. Прорыв. Из серии «Крестьянская война». Офорт. 1903— 1908 гг.

илл. 119

В 1901 г. Кольвиц создала темпераментную композицию «Карманьола», изображающую женщин революции, пляшущих вокруг гильотины. Гравюра «Карманьола» была, по-видимому, связана с впечатлением, которое произвела на художницу «Повесть о двух городах» Диккенса. (Название гравюры идет от возникшей в 1792 г. боевой революционной песни, созданной при взятии города Карманьолы. Куплеты кончались припевом: «Станцуем Карманьолу под грохот пушек!») Гравюра выполнена в очень сложной технике (офорт и акватинта), фигуры подчинены задаче воссоздания единого динамичного целого.

Глубоко волнующей является также композиция «Поле битвы». По темному ночному полю бродит женщина; вот ее темная фигура, еще более темная, чем мрак ночи, склонилась над убитым. Фонарь освещает только его лицо и протянутую к нему руку женщины; и это рассказывает все—и горе женщины и трагедию борьбы.

Творчество Кете Кольвиц в последующие десятилетия прошло еще длинный и многотрудный путь. Ее большое сердце глубоко переживало трагические этапы жизни ее родины, а также всего рабочего движения, в частности и освободительной борьбы Советской страны.

Когда руки империалистических интервентов потянулись к рубежам страны социализма, рабочие многих стран — Англии, Франции, Германии — возносили свой голос протеста забастовками, демонстрациями, отказом в перевозке грузов препятствуя осуществлению замыслов задушить колыбель социалистической революции. Кете Кольвиц приняла участие в этой борьбе. В годы голода в Поволжье в 1921 г. художница создала волнующий плакат «Помогите России». В 1931 г. она выпустила литографский плакат «Мы защищаем Советский Союз»: цепь рабочих, взявшихся за руки, стоит нерушимой ограждающей стеной; среди рабочих и женская фигура; повторный ритм сцепленных рук создает впечатление, что перед нами часть продолжающейся в обе стороны боевой шеренги. В 1927 г. Кольвиц посетила Советский Союз, где

дружески встретилась с художниками революционной России (АХРР).

Поиски экспрессивного, заостренного стиля, стремление к монументальности формы всегда глубоко волновали К. Кольвиц, которая, однако, в поисках новой формы постоянно исходила из содержания — гуманной цели своего творчества. В ряде работ она ищет лаконически-обобщенный язык, доводя графические решения до сопоставления больших резко очерченных пятен белого и черного (гравюры на дереве из серии «Матери» и «Войны»). В 1919—1920 гг., потрясенная убийством Карла Либкнехта, она зарисовывает его в морге, а затем в ряде вариантов сцены прощания рабочих с революционным вождем (литографии и гравюры на дереве) создает не только памятник ушедшему, но и призыв к оставшимся, к единству и продолжению борьбы.



Кете Кольвиц, Лист памяти Карла Либкнехта. Гравюра на дереве. 1919— 1920 гг.

илл. 120



Кете Кольвиц. Хлеба! Из цикла «Голод». Литография. 1924 г.

Одной из значительных работ Кольвиц является литография «Хлеба!» для цикла «Голод», созданного в 1924 г..

илл. 121

Кольвиц рано отошла от живописи, но зато немало творческих сил отдала скульптуре. В своих пластических работах Кольвиц также стремилась к обобщению, мучительно и напряженно отыскивая решение образной задачи. Насколько, однако, импульсы человечности были решающими для нее в этой художественной задаче, показывает ее многолетняя работа над памятником ее сыну Петеру, павшему в первые месяцы империалистической войны 1914—1918 гг. Кольвиц была лишена утешительной мысли, что жертвы войны были принесены не даром. Зато перед нею во всем величии встала скорбь матери у могилы сына. Эту скорбь она подняла до общественного звучания. Недаром она остро переживала и включала в свои плакаты древнее изречение: «Нельзя перемалывать зерна посева». Страдания детей, скорбь матери всегда занимали существеннейшее место в ее творчестве. Памятник — коленопреклоненные фигуры матери и отца — был высечен из бельгийского гранита по ее модели скульпторами Дидерихсом и Раденом и установлен на солдатском кладбище в Роггевельде, в Бельгии. В облике матери нашли отклик ее собственные черты. Большой платок окутывает и обобщает склонившуюся вперед, замершую в горестном воспоминании женскую фигуру. Скрещенные руки коленопреклоненного мужчины прижаты к телу; выпрямленная, почти закинутая назад голова как бы уходит в напряженно сведенные плечи.

В годы фашистской диктатуры всемирно знаменитая художница подверглась унизительным преследованиям. Ей пришлось покинуть Академию и профессуру. Ее издателю было запрещено публиковать ее вещи, которые были сняты с музейной Экспозиции. Она была вынуждена покинуть Берлин и мастерскую, в которой она проработала свыше пятидесяти лет (дом вскоре был уничтожен бомбежкой со всеми

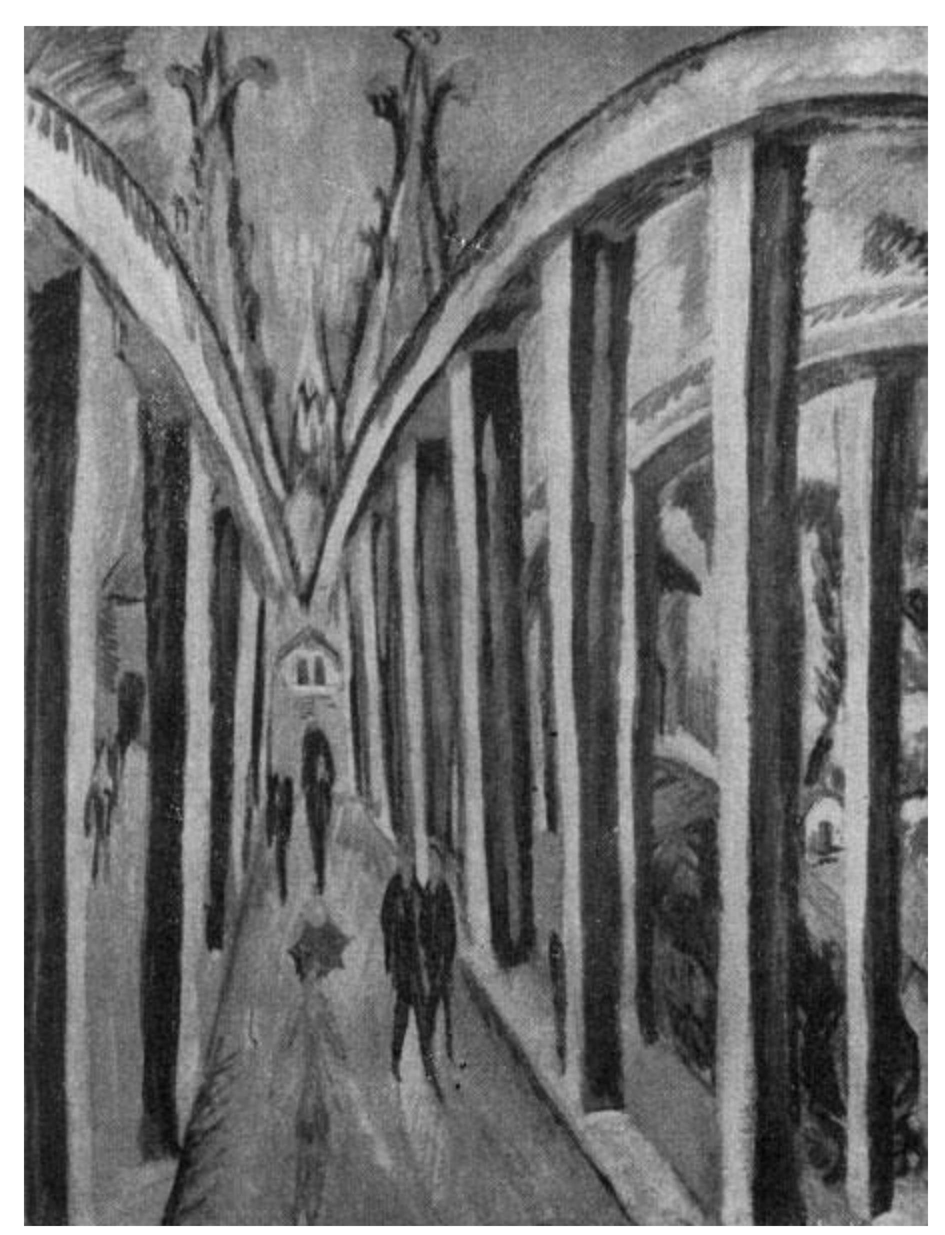
находившимися в нем работами); позднее Кольвиц два раза меняла место жительства.

К. Кольвиц скончалась в апреле 19,45 г. Ромен Роллан такими словами оценил вклад художницы: «Творчество Кете Кольвиц — величайшая поэма Германии этого времени, она отразила испытания и горе простых людей. Эта женщина мужского сердца заключила их в свои глаза и в свои материнские объятия со скорбной и нежной жалостью. Она — голос молчания народов, принесенных в жертву».

Кете Кольвиц начиная с 1910 г. творила в условиях дальнейшего нарастания модернистических, формалистических направлений в искусстве Германии. Для того чтобы понять яснее все значение вклада художницы именно в развитие новых реалистических и демократических течений в культуре 20, в., необходимо дать хотя бы краткую характеристику того кризиса, который переживала культура Германии в эпоху империализма.

Как указывалось выше, кризис капитализма, перешедшего на империалистическую стадию своего развития, оказал влияние на состояние немецкого искусства, усилив и развив упадочные моменты, уводившие значительную часть художников в сторону от жизни, актуальных задач современности и от связи с народными массами. Ухудшилась и моральная и материальная обстановка. Очень быстро проявились моменты разброда и в тех объединениях, которые претендовали на ведущую роль в немецком искусстве. В частности, «Сецессионы»— и Мюнхенский и Берлинский — выделили из себя новые группы. В 1910 г. в Мюнхене откололась группа «Нового Сецессиона» (ведущие художники Э. Нолъде, М. Пехштейн, К. Шмидт-Ротлуфф), а еще раньше, в 1906 г., основная старая группа «Берлинского Сецессиона» разделилась на «Свободный Сецессион» (группа Либермана) и «Берлинский Сецессион» (группа Коринта), однако влияние «Сецессиона» на так называемую авангардистскую молодежь было уже невелико и все убывало. Наиболее громко стали заявлять о себе две группы художников—дрезденское

объединение «Мост» (1905—1913) и мюнхенское южное — «Синий всадник» (1911—1914). Обе группы не были однородны по своим устремлениям, но при всех индивидуальных различиях в творчестве почти каждого из участников этих направлений можно проследить довольно быстрый и в известном смысле последовательный переход от относительно реалистической манеры исполнения ко все более откровенно формалистическому методу (например, «Мост» Э. Л. Кирхнера, или представляющая своеобразный переход от сезаннизма к экспрессионизму «Синяя лошадь» Ф. Марка).



Эрнст Людвиг Кирхнер. Мост. 1912—1914 гг. Берлин, Государственные музеи.

илл. 122 а



Франц Марк. Синяя лошадь. 1911 г. Берлин, собрание Келер.

илл. 122 б

Наиболее характерным и по-своему значительным явлением в этой сложной борьбе быстро возникавших и сменявшихся художественных направлений был, несомненно, экспрессионизм— явление, получившее наибольшее развитие в годы, последовавшие за окончанием первой мировой войны, и связанное с настроениями отчаяния и разочарования, которые охватили даже самых оторванных от жизни интеллигентов Германии. Как направление экспрессионизм

сложился в группировках «Синий всадник» и «Мост». С этим течением связаны имена Эриха Геккеля, Эрнста Людвига Кирхнера, Макса Пехштейна, Франца Марка, скульптора Вильгельма Лембрука и других. Влияние экспрессионизма сказалось и на творчестве таких крупных мастеров, как Эрнст Барлах, Георг Гросс, Отто Дике.

Основной художественный принцип экспрессионизма, оказавшего большое влияние на искусство ряда стран Центральной Европы,— передача, точнее, выражение субъективного отношения художника к тому, что его волновало,— составлял, по мнению некоторых его апологетов, вклад «германского духа» в новое европейское искусство. Однако экспрессионизм был не столько четко определенной художественной системой, сколько некоей общей тенденцией, воплощавшей кризис духовной культуры Германии тех лет, растерянность представителей буржуазного гуманизма перед трагическими противоречиями эпохи. Часть наиболее общественно-прогрессивных художников и теоретиков экспрессионизма были охвачены искренним отчаянием, проникнуты ненавистью к злу и жестокости, господствующим в окружающем их мире. Им были чужды самодовлеющие поиски чистой формы, характерные для многих других модернистических течений. Они стремились к духовно содержательному искусству, раскрывающему трагедию человека в современной им жизни. Но исторический пессимизм мировоззрения, болезненный субъективизм, неверие в силы разума, отказ от реалистических основ искусства предопределили неспособность мастеров, подчас талантливых, найти в пределах экспрессионизма как направления положительное и художественно убедительное решение тех проблем, которые жизнь ставила перед искусством. Искусство экспрессионизма оставалось симптомом болезни, переживаемой обществом, а не художественным осознанием подлинных социальных причин этой болезни, не эстетической формой борьбы с ней. Для большинства немецких художников, связанных с экспрессионизмом, характерно переплетение призрачного и реального,

субъективно-произвольного и отвлеченно-символического («В лимонном саду» Эмиля Нольде, 1923).



Эмиль Польде. В лимонном саду. 1923 г. Бад-Хомбург, частное собрание.

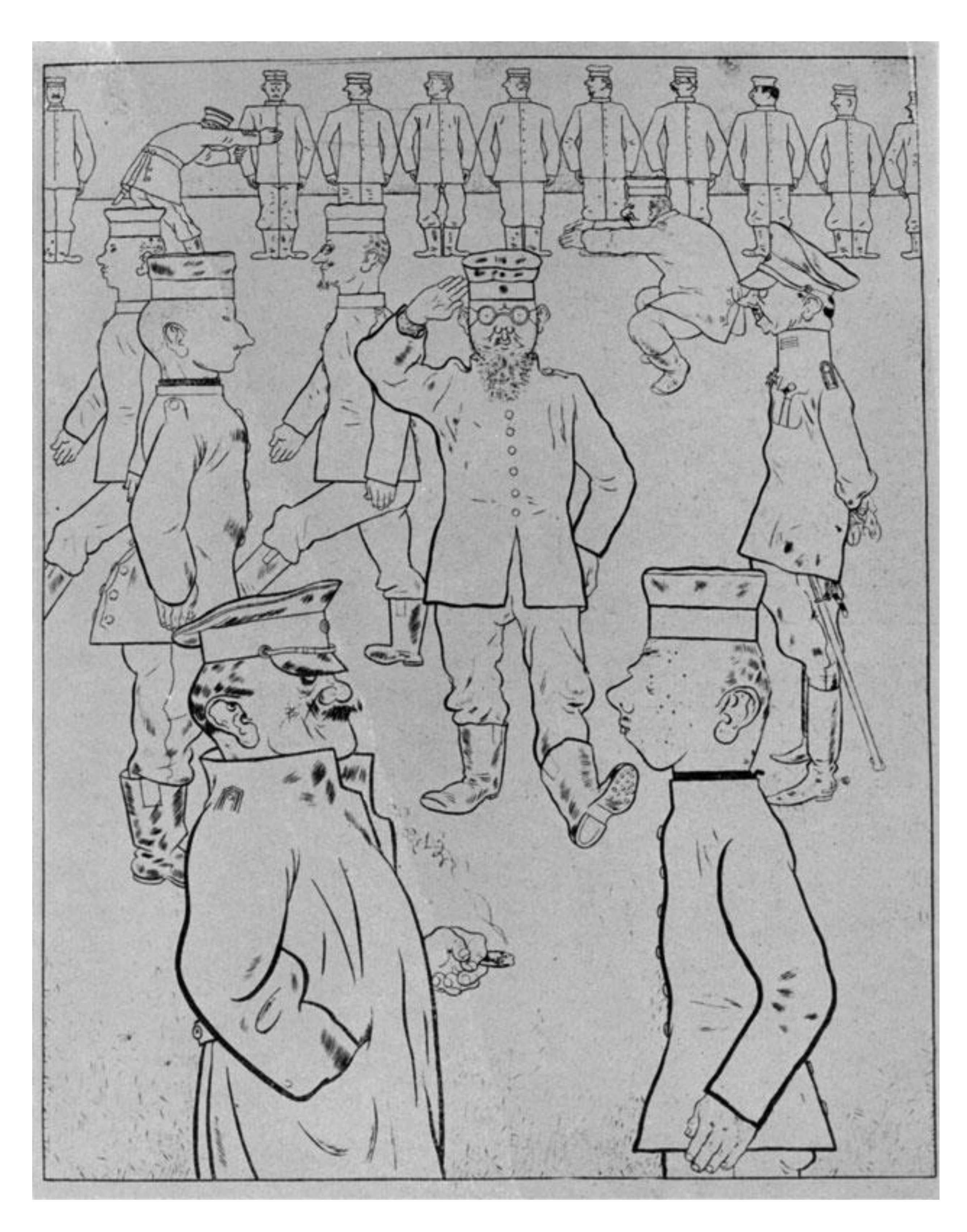
илл. 123 а



Отто Дикс. Мать с ребенком. 1921 г. Дрезден, Картинная, галлерея.

илл. 124

Тем не менее неправильным было бы зачислять полностью и безоговорочно в разряд явлений антиреалистических творчество художников, связанных с экспрессионизмом, но у которых в той или иной степени оставалось очень значительным, а иногда и доминирующим острое, глубоко пережитое критическое и порой социально-критическое восприятие капиталистической действительности (например, в творчестве Г. Гросса, О. Дикса). Это не должно исключать опасности недооценки в целом отрицательного влияния экспрессионизма. Не случайно наиболее значительные работы Дикса и особенно Гросса связаны с их отходом от дадаизма и сюрреализма, которым они отдали дань в молодости, с их, так сказать, выходом за пределы экспрессионизма как творческого направления. Правда, в творчестве Отто Дикса (р, 1891) безумный ужас перед отвратительным ликом войны и смерти оттесняет на второй план элементы социального протеста и относительно более реальные по форме и человечные по настроению произведения, как, например, «Мать с ребенком» (1921; Дрезден, Галлерея). В лучших же работах Георга Гросса (1893—1959), отличающихся резким и беспощадно злобным гротеском, удивительно выразительно бичуется циничная жадность, звериная тупость нуворишей, раскрывается жестокость и злобность капиталистического мира. Такова его «Муштра» (1923), одно из самых ярких разоблачений милитаризма. Графика Гросса — не только полный социального пафоса обличительный документ, но сильное в самой своей грубой резкости, ненависти к «красивому» и глубоко симптоматическое для эпохи художественное явление.



Георг Гросс. Муштра. Рисунок из цикла «Меченые». 1923 г.

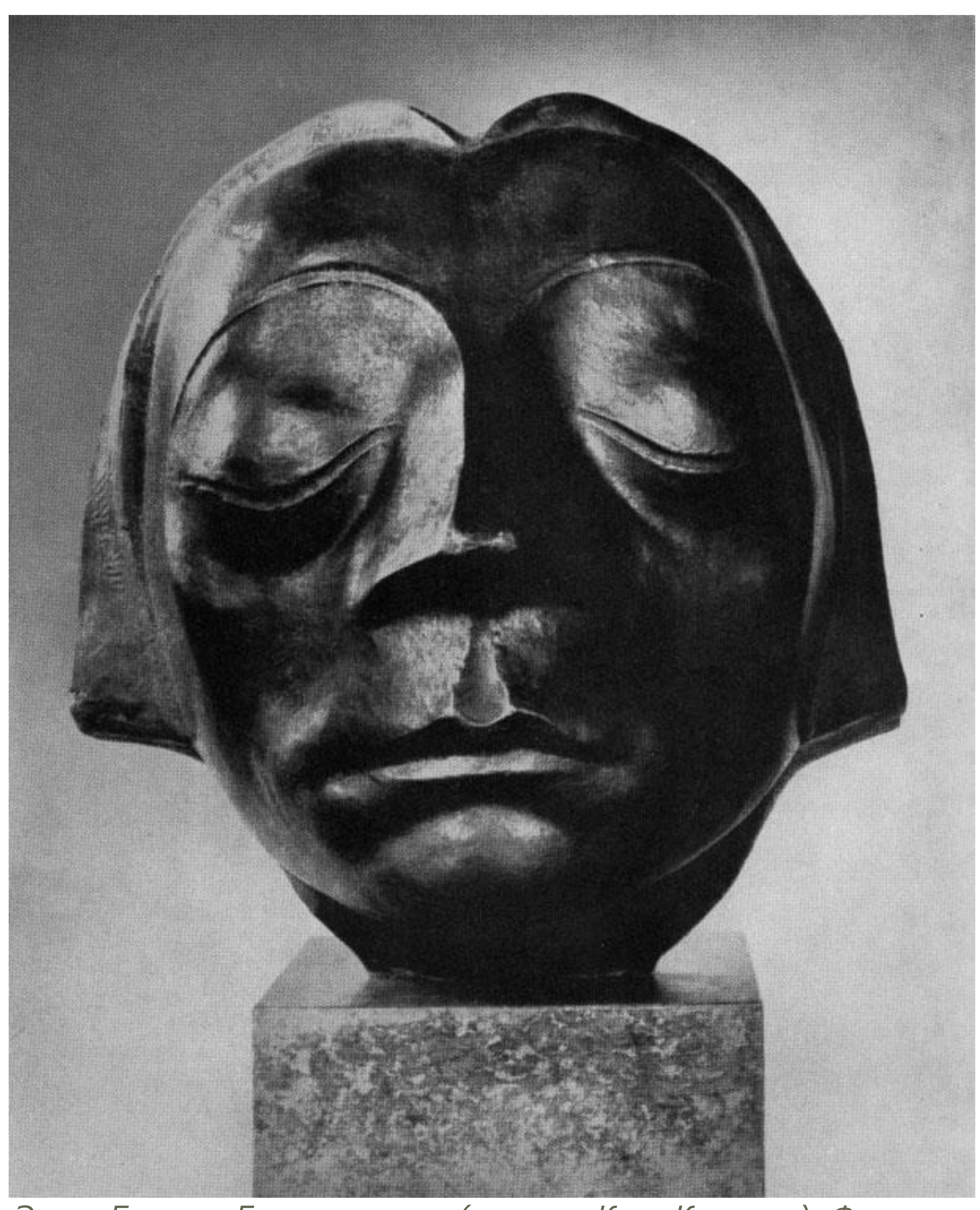
илл. 125

Суровый драматизм свойствен творчеству скульптора и графика Эрнста Бар-лаха (1870—1938). Если в его графике (например, в серии гравюр на дереве «Вальпургиева ночь», 1923) достаточно сильно дают себя знать моменты неврастенической деформации и смутной мистики, столь характерные для экспрессионизма, то выразительная экспрессивность и лапидарная сила его скульптур никак не сводимы только к экспрессионизму. В них Барлах скорее ближе к Кете Кольвиц, чем к типичным представителям экспрессионизма,— таковы его лаконично-драматичный, проникнутый гневной страстью «Мститель» (1923; Кельн, музей Вальраф-Рихарц), торжественный и несколько архаизирующий «Памятник павшим» (1931, дерево, Магдебург, собор) и ряд сильных, полных внутреннего духовного напряжения портретов.



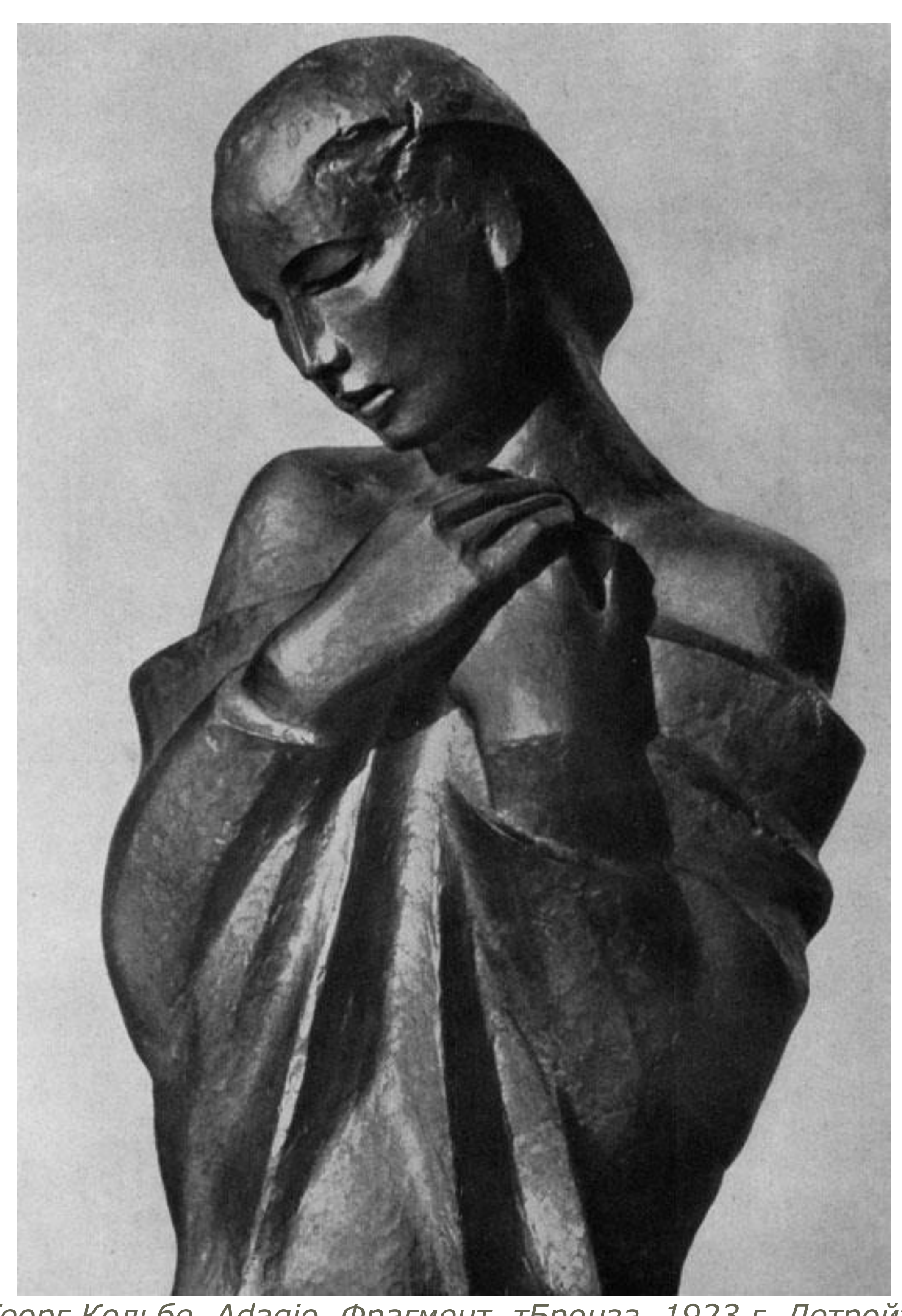
Эрнст Барлах. Памятник павшим. Дерево. 1931 г. Магдебург, собор.

илл. 127



Эрнст Барлах. Голова ангела (портрет Кете Кольвиц). Фрагмент композиции. Бронза. 1927 г. Гюстров, частное собрание.

илл. 128

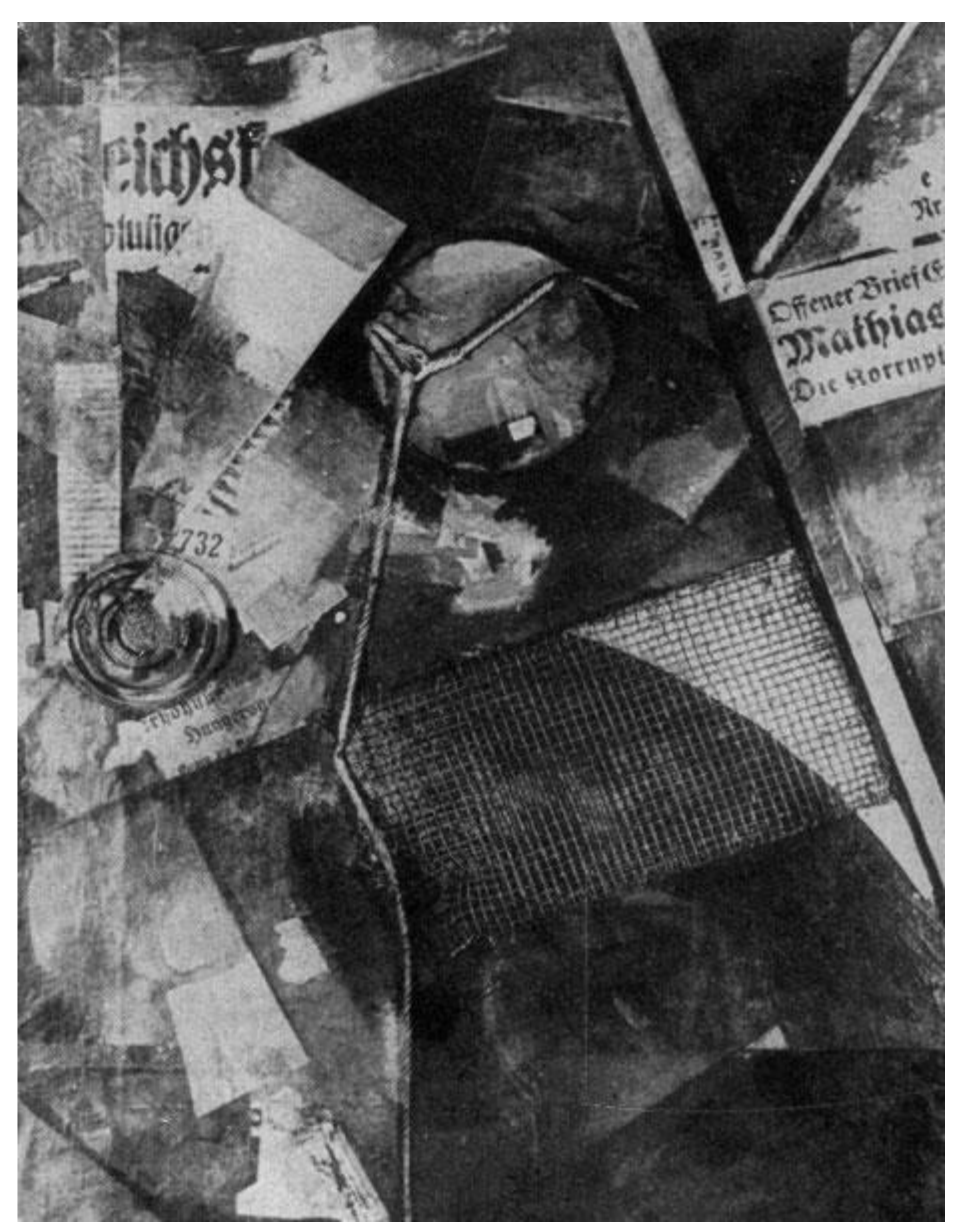


Георг Кольбе. Adagio. Фрагмент. тБронза. 1923 г. Детройт, Институт искусств.

илл. 129

В реалистическом направлении развивалось и искусство Георга Кольбе (1877— 1947)—одного из лучших скульпторов Германии тех лет. Кольбе, начав работать как живописец и график, в дальнейшем сосредоточивается почти исключительно на скульптуре. Для его творчества характерен гуманизм, интерес к раскрытию духовной значительности человека. В этом отношении показателен его ранний скульптурный портрет Баха (1903; Лейпциг, Музей) и более поздний портрет Сле-фогта (1926; Берлин, Национальная галлерея). Хотя, в частности в 20-х гг., Кольбе испытывал в своем творчестве известное влияние экспрессионизма, он сохранял все же стремление к утверждению телесной красоты и поэтичности образа человека. Таковы его «Танцовщица» (1912, бронза, Берлин, Национальная галлерея, поэтически задумчивое «Adagio» (1923) и созданная в годы творческой Зрелости «Наяда» (бронза, ГМИИ)— образ юной, стремительно-стройной, по-современному спортивной девичьей красоты. Кольбе отдавал много сил и монументальному искусству (памятник Гейне, 1913; памятник Бетховену, 1927—1947; оба во Франкфурте-на-Майне). В последние годы своей жизни Кольбе создал прекрасный проект памятника жертвам фашизма (1946).

В целом, однако, чем сложнее и невыносимее становилась социальная обстановка, тем более усиливалось бегство художников от реальной действительности в экстаз и мистику. Экспрессионизм в «чистом виде» не оставил каких-либо произведений, которые могли бы закономерно войти в художественную сокровищницу человечества. Еще в меньшей степени это может быть обнаружено в других формалистических направлениях в искусстве Германии этих лет (дадаизм, местные варианты кубизма и абстракционизма), принесших глубокий ущерб развитию искусства.



Курт Швитерс. Мерцбильд 25А. Звездная картина. Коллаж и живопись. 1920 г.

илл. 123 б

С 1933 по 1945 г. Германия пережила один из самых трагичных и мрачных периодов своей истории. Немецкий фашизм, назвавший себя национал-социализмом, методами крайнего насилия захватил в свои руки все стороны жизни Германии, осуществляя идеи воинствующей реакции, оголтелого расизма, человеконенавистничества, подавления всех проявлений общественной и индивидуальной свободы;

были потрясены и подорваны самые основы вековой немецкой культуры. Вовлеченная в гибельные военные авантюры, приведшие ко второй мировой войне, Германия в результате социальной, политической и военной катастрофы потерпела беспримерное в ее истории поражение и пережила глубокое моральное потрясение.

Разрушительное воздействие национал-социализма с чрезвычайной резкостью сказалось и в области искусства, насильственно подчиненного антигуманным задачам нацизма.

В своей демагогической политике нацизм обрушился на так называемое авангардистское искусство художников-модернистов (экспрессионистов, кубистов и примыкающих к ним групп), спекулируя на действительном отрыве этого искусства от жизни, от народа. На деле в таких: течениях, как экспрессионизм, нацистских идеологов раздражал, пусть смутный, дух протеста и неприятия действительности. Клеймя искусство художников-модернистов как «вырожденческое», фашизм менее всего думал о поддержке опасного для него подлинно реалистического искусства. Нацизм подавлял и уничтожал все прогрессивное в немецком искусстве, не говоря уже о социально активном творчестве тех художников, у которых был жив дух освободительной борьбы пролетариата. С выставок и из музеев были устранены Либерман и Слефогт, Коринт Нольде и другие, не говоря уже о Барлахе, Цилле, Кольвиц, Гроссе и других. Были пересмотрены кадры музейных работников. Некоторым художникам было запрещено заниматься искусством. Были составлены также «черные списки» литературы, подлежащей изъятию или уничтожению. Кроме классиков марксизма в эти списки была включена огромная часть художественной литературы (из классиков, в частности, Гейне, из новых романистов Э. М. Ремарк, Г. Манн и Т. Манн, Б. Келлерман, Л. Фейхтвангер и многие другие).

Весной 1934 г. по всей стране прошли грандиозные «аутодафе», где улюлюкающая толпа при свете факелов, после речей ораторов, под звуки оркестров сжигала на

огромных кострах книги великих просветителей, изъятые из библиотек и из частных квартир.

Нацистский режим, принимая меры к уничтожению отвергаемого им искусства, делал в то же время и попытки создать угодное ему искусство, для чего устраивались большие выставки. Однако эти опыты при всем организационном размахе не дали положительного результата. Художественный уровень этой продукции настолько низок, что нет основания останавливаться на отдельных именах. Это особенно относится к живописи, в которой пошлая посредственность поражает своей унылостью. Позирующие обнаженные женские модели со скрупулезно выписанными деталями мещанской обстановки не в состоянии оживить убогие «мифологические» композиции. Бытовые сцены из «патриархальной» жизни кулацких фермеров, спортивные бодрящиеся юноши и девушки не привнесли ничего сколько-нибудь устойчиво ценного в наследие немецкого искусства, так же как и образы стилизованных под классику «белокурых бестий» и «валькирий» в скульптуре. В «искусстве» этих лет господствовали или грубо стилизованные, монумснтализированные композиции апологетического характера, или самый плоский академический натурализм.

В противовес официальному искусству нацизма в Германии подпольно боролось реалистическое демократическое искусство, связанное с антифашистским движением. Оно развивало традиции немецкого революционного искусства 20-х гг. Вне Германии возникли антифашистские объединения эмигрировавших художников («Свободный немецкий союз художников» во Франции, «Свободная немецкая лига культуры» в Англии и др.). В Германии активно боролись художники-коммунисты, бывшие члены Ассоциации революционных художников Германии — Фриц Шульце, Альфред Френк, Ганс и Леа Грундиг и другие.

В произведениях, созданных в этот период, сатирическое разоблачение клики фашистов звучит вместе с призывом к борьбе, страшные картины действительности переплетаются с

видениями грядущих, народных бедствий. Наряду с героическими образами, восходящими к творчеству Кете Кольвиц,— циклы ксилографии «Герника» и «Другой фронт» (1937) Р. Шмидхагена, «Вопреки всему» (1934) Г. Кралика, «Капитализм» (1932) Ф. Шульце — возникают произведения остросатирические, языком иносказания бичующие позорное время. Это графические циклы «Звери и люди» (1935—1938) Г. Грундига, «Под знаком фашистской свастики» (1935—1937) и «Война угрожает» (1935—1937) Л. Грундиг, иллюстрации А. П. Вебера к антифашистской брошюре «Гитлер—рок Германии» (1932) и многие другие. С позиций гуманиста клеймит войну, развязанную фашизмом, В. Гейгер в серии офортов «Война» (1944). В пастелях «Виды Берлина» (1934—1945) запечатлел облик пролетарского Берлина О. Нагель. Полотна О. Панкока рассказали о страданиях людей, преследуемых фашистами.



Вилли Гейгер. Бегущие женщины. Из серии «Война». Офорт. 1944 г.

илл. 126 а



Фриц Шульце. Армия в политику не вмешивается. Из серии «Капитализм». Гравюра на дереве. 1932 г.

илл. 126 б

С крушением нацизма выявилось историческое банкротство той реакционной линии развития в истории Германии, которая превратила германское капиталистическое государство в угрозу всему миру. В результате разгрома нацизма в восточной части Германии возникло первое германское государство рабочих и крестьян, ставшее преемником всего прогрессивного, что было в веках создано Германией на благо человечеству. Германская Демократическая Республика открыла пути к новому художественному творчеству освобожденного немецкого народа(*См. главу «Искусство Германской Демократической Республики» во второй книге VI тома.*). В Западной нее Германии — ФРГ — искусство продолжало развиваться в рамках капиталистического общества.

* * *

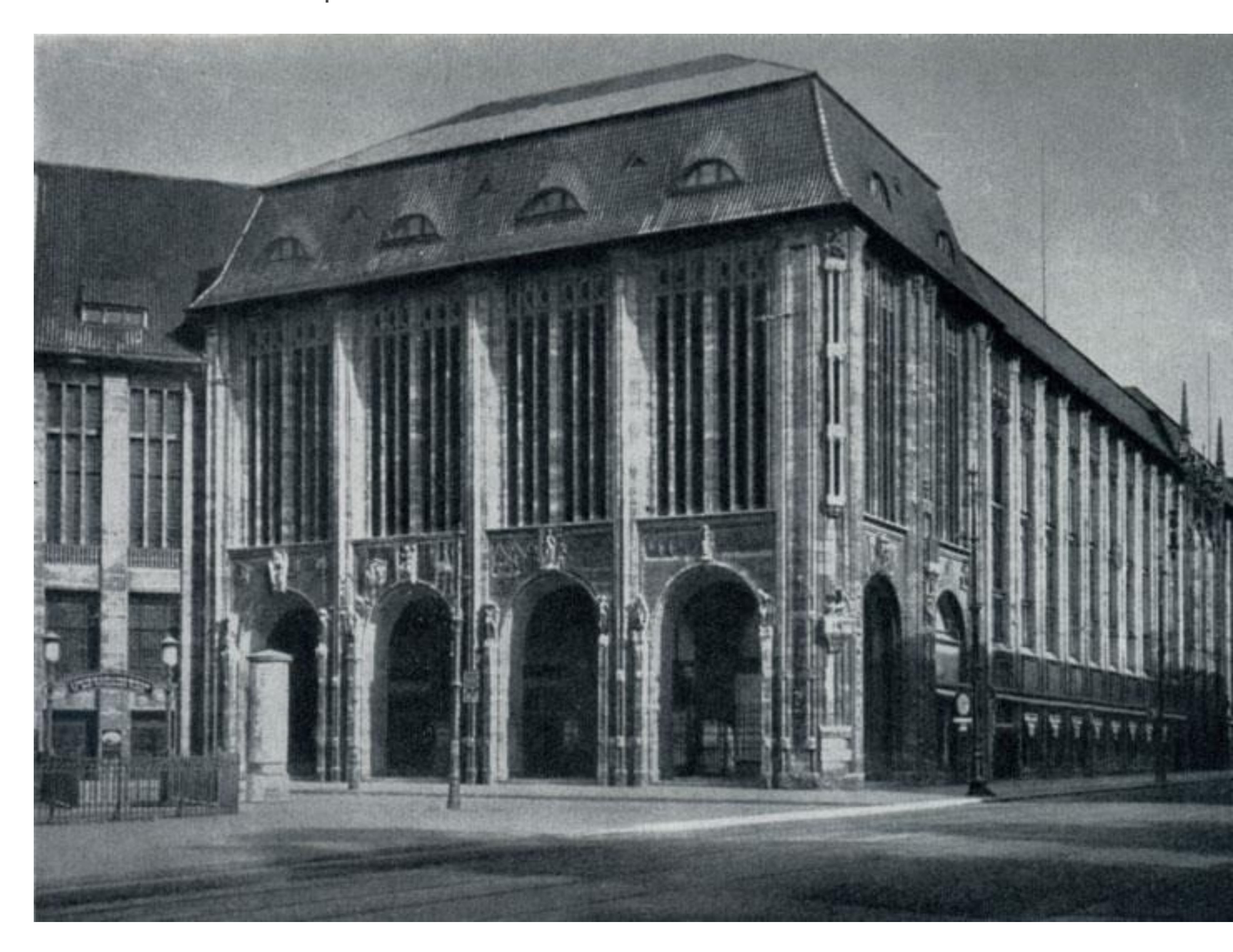
Быстрое экономическое развитие Германии во второй половине 19 в., превратившее ее к началу 20 в. в одну из крупнейших индустриальных стран мира, вызвало значительный размах строительства промышленных, инженерных и транспортных сооружений, интенсивный рост городов. В области градостроительства наибольший интерес представляет строительство заводских поселков, создававшихся с целью обеспечить жильем рабочих промышленных предприятий и сооружавшихся вдали от существовавших городов. В этих новых типах населенных мест, состоявших в основном из малоэтажных домов, зарождалось новое отношение к жилым комплексам. Возводимые в большом количестве, эти поселки были той лабораторией, где архитекторы, которых в начале 20 в. стали привлекать к проектированию поселков, могли экспериментировать в области характера планировки, зонирования, размещения общественных зданий и т. д. Среди наиболее интересных заводских поселков этого периода можно назвать Альтенхоф в Эссене (1892), Вильдау под Берлином (1895), Маргаретенхэе в Эссене (1908, архитектор Г. Метцендорф) и др.

При строительстве же в крупных городах основное внимание правящих кругов было обращено не на коренное улучшение их планировочной структуры и санитарного состояния, а на создание пар'адных ансамблей, которые призваны были отразить рост могущества молодого империалистического хищника. В этих работах редко осуществлялись новые градостроительные идеи — образцом для них служили ансамбли классицизма 18—начала 19 в.

Несмотря на широкое строительство промышленных зданий и заводских поселков, влияние этого строительства на общую направленность архитектуры и градостроительства Германии стало ощутимым лишь в последние годы перед первой мировой войной. В конце же 19 в. наибольшим влиянием пользовался так называемый неоренессанс, в пышных эклектических

формах которого строились прежде всего различные представительные здания. Новые конструкции и строительные материалы скрывались за перегруженными декоративными архитектурными формами монументальными фасадами.

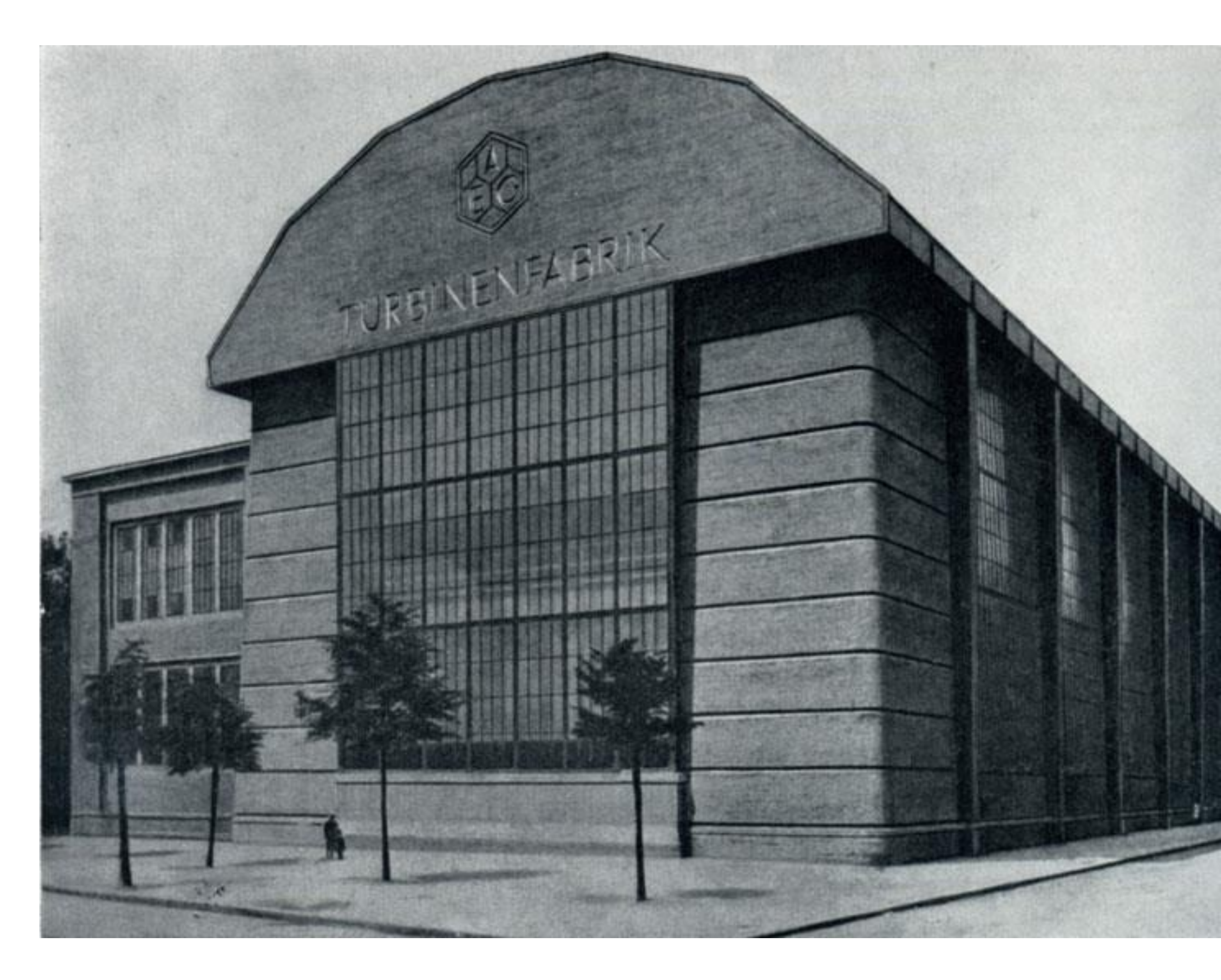
Первым зданием, где новые архитектурные формы стали основой композиции фасада, был универмаг Вертгейма в Берлине, построенный в 1896 г. по проекту архитектора Альфреда Месселя (1853—1909). Вертикальное членение фасада контрфорсами и большие остекленные плоскости придали зданию необычный вид, резко выделявший его среди эклектичной застройки.



Альфред Мессель. Универмаг Вертгейма в Берлине. 1896 г.

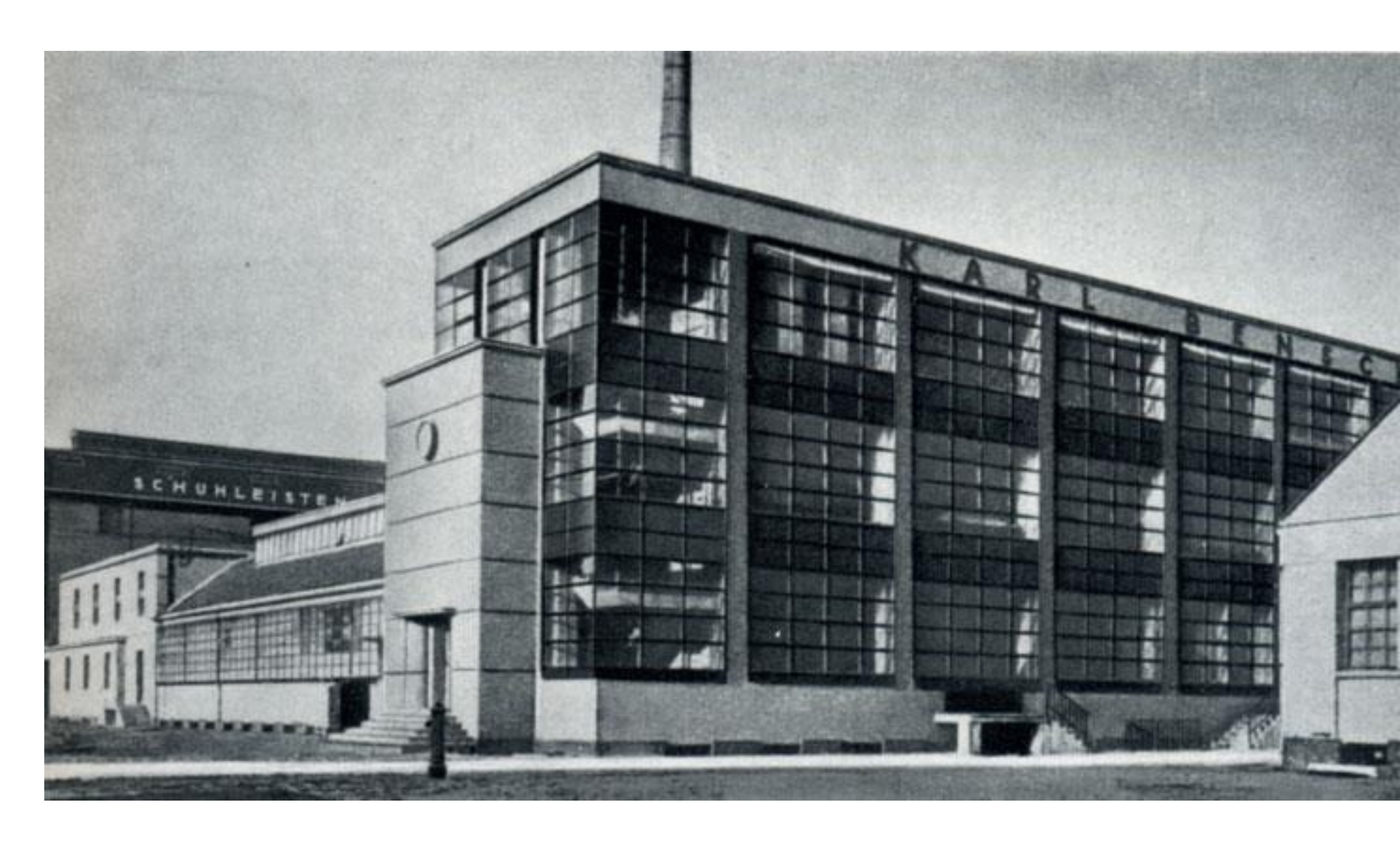
илл. 130

В 1890-е гг. на смену неоренессансному декору приходит декоративизм модерна, всеобщее увлечение которым достигает своего апогея на рубеже веков. В Германию переезжают на постоянное местожительство такие основоположники модерна, как бельгиец А. ван де Вельде (с 1906г.— директор художественного училища в Веймаре) и австриец И. Ольбрих (с 1899 г.— руководитель колонии художников в Дармштадте). Однако вскоре увлечение модерном пошло на убыль. Все большее влияние на развитие рационалистических тенденций стали оказывать промышленные здания, где новая функционально-конструктивная структура проглядывала сквозь любой декор. Особенно усилилось это влияние в последнее пятилетие перед войной, когда к строительству промышленных зданий были привлечены архитекторы. Так, во внешнем облике построенного по проекту Петера Беренса (1868—1940) в 1908—1909 гг. в Берлине турбинного цеха завода АЭГ наглядно выявлена мощь современной индустрии, что одновременно было и хорошей рекламой крупнейшего Электрического концерна.



Петер Беренс. Турбинный цех завода композиции АЭГ в Берлине. 1908— 1909 гг.

илл. 132



Вальтер Гропиус, Адольф Мейер. Фабрика Фагус в Альфельде.1911—1914 гг.

илл. 135 а

В 1911—1914 гг. Вальтер Гропиус (р. 1883) строит (совместно с Адольфом Мейером) в Альфельде фабрику Фагус, в которой уже более осмысленно используются возможности новой строительной техники для создания эстетического Эффекта (стеклянная стена — экран). А в построенном по проекту Гропиуса в 1914г. здании на выставке Веркбунда в Кельне можно видеть уже попытку художественного осмысления новых архитектурных форм и стремление создать выразительный образ современного промышленного сооружения при полном отказе от каких бы то ни было традиционных форм и от элементов, характерных для кустарного строительного ремесла. Это было одно из первых полноценных в художественном отношении сооружений «индустриальной» архитектуры. Особенно большое

впечатление на современников произвели две угловые винтовые лестницы, помещенные в остекленные цилиндры.

Из общественных зданий, где железобетонные конструкции были использованы для перекрытия большого пролета, необходимо отметить «Зал столетий» во Вроцлаве (1912—1913, архитектор М. Берг).

В течение 20—30-х гг. в Германии сформировались одно за другим два резко противоположных направления, наглядно отразившие обострение социальных противоречий в одной из крупнейших империалистических стран на первом этапе общего кризиса капитализма.

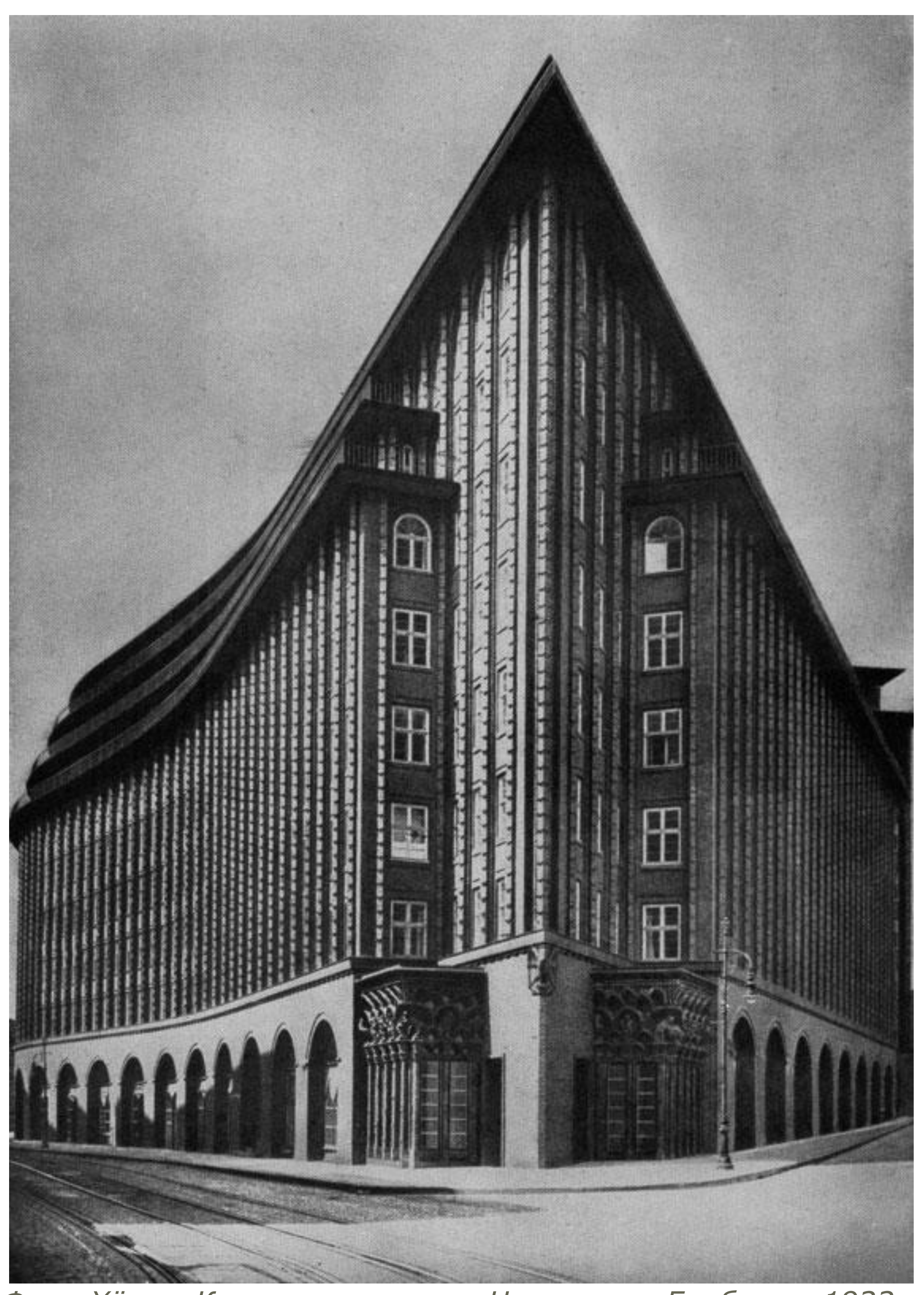
Первое из этих направлений — функционализм — сформировалось в ходе массового строительства жилищ для рабочих, которое под давлением политических и экономических требований хорошо организованного немецкого пролетариата вынуждены были развернуть в 20-е гг. правящие круги Веймарской республики. Осуществлявшееся в условиях общего демократического подъема в стране после упорных классовых боев 1918—1923 гг. жилищное строительство в Германии, в котором принимали участие многие радикально настроенные архитекторы, оказало решающее влияние на становление творческих принципов западноевропейского функционализма, одного из наиболее прогрессивных архитектурных направлений в капиталистических странах.

Второе направление было связано с официальным строительством в годы фашизма, когда идейно-эстетические возможности архитектуры были поставлены на службу пропаганды среди населения шовинистических и милитаристских устремлений нацистов.

Немецкий функционализм 20-х гг. нельзя рассматривать как некое стилистическое направление, как простое продолжение тех поисков «нового стиля», которые велись в ряде стран Европы в начале 20 в. Хотя немецкий функционализм и использовал многое из того, что зародилось в первые

десятилетия 20 в. в ходе борьбы представителей рационалистических направлений против эклектики и модерна, в работе его сторонников главными были не формально-эстетические поиски, а новый подход к проектированию.

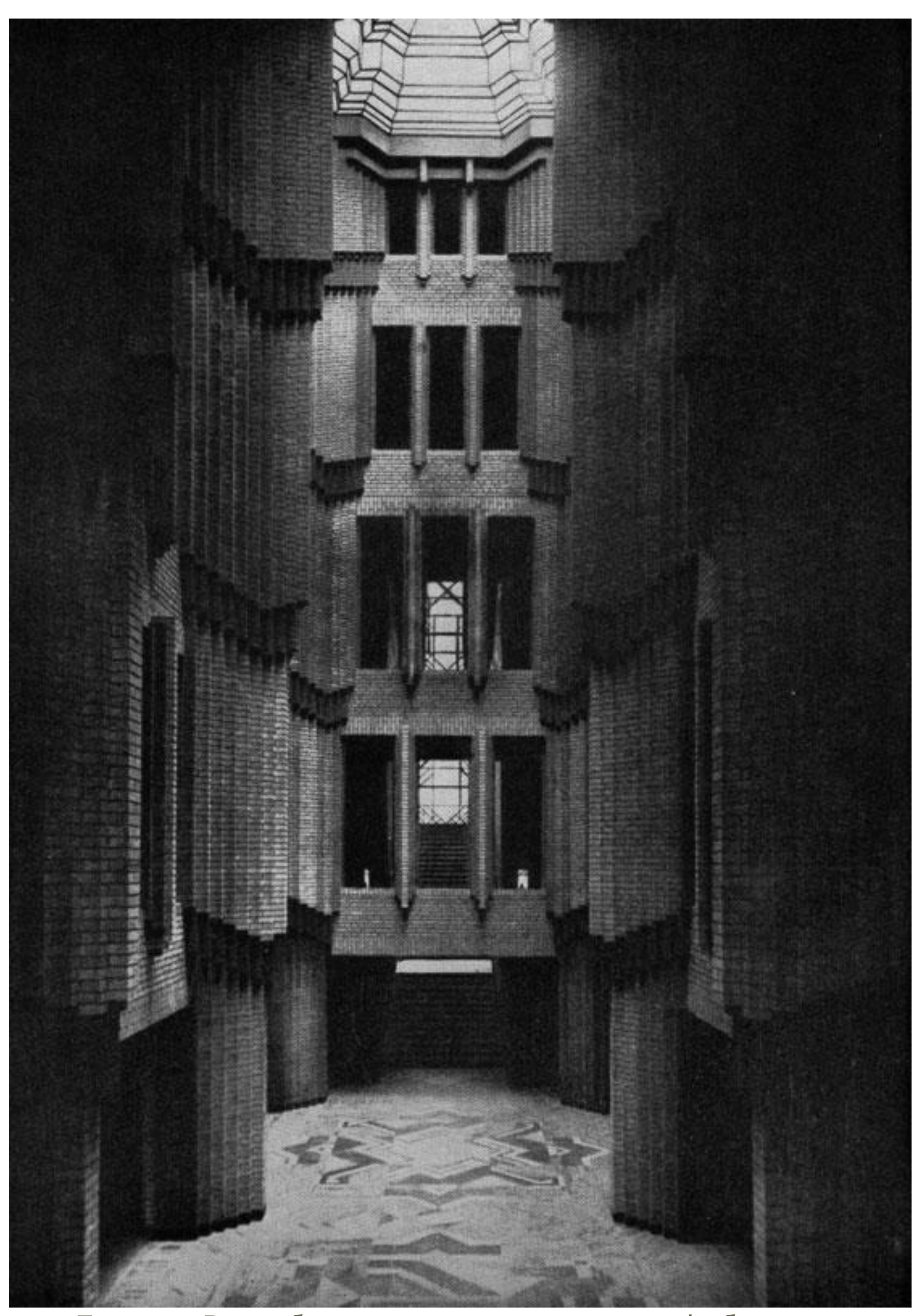
В первые послевоенные годы, до того как развернулось строительство дешевых жилищ, творческая атмосфера в немецкой архитектуре действительно во многом определялась интенсивными формальными поисками «нового стиля». Эти поиски, хотя они и велись архитекторами самых различных творческих взглядов, имели между собой много общего. Стремясь отразить средствами архитектуры то новое, что вошло в повседневную жизнь людей в результате внедрения в промышленность новейших научно-технических достижений, многие архитекторы видели это новое в ускорении ритма жизни, в динамическом начале, внесенном машиной в городской пейзаж и в быт человека. Этот своеобразный Экспрессионизм в немецкой архитектуре первых послевоенных лет носил на себе следы влияния возникшего в Германии в предвоенные годы экспрессионизма как художественного течения в изобразительном искусстве.



Фриц Хёгер, Конторское здание Чилихауз в Гамбурге. 1922—1923 гг.

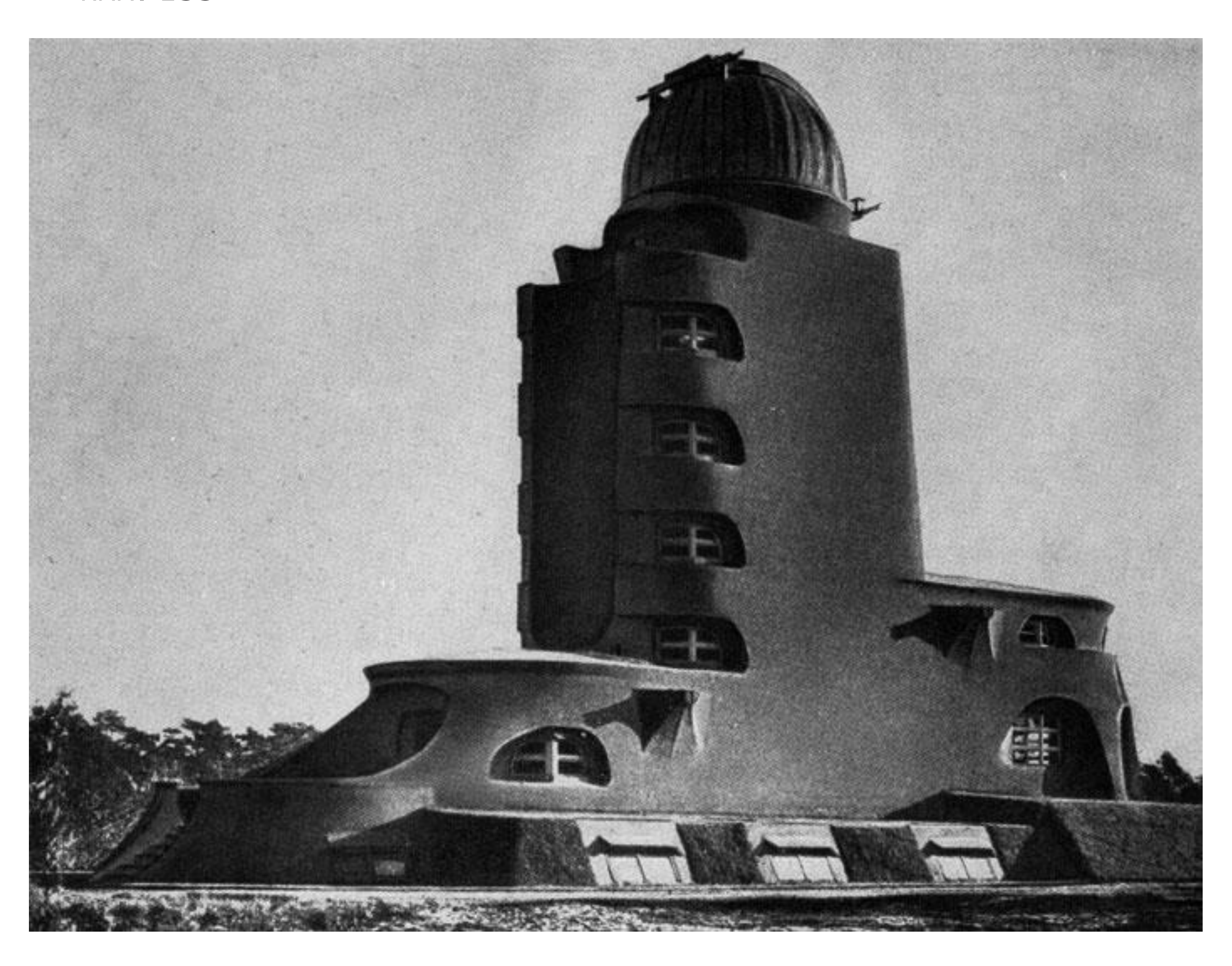
илл. 131

В архитектуре экспрессионизм был не столько стилистическим течением с определенными композиционными приемами и архитектурными формами, сколько общим для различных по творческим взглядам архитекторов подходом к поискам новых выразительных образов. Экспрессионистический подход к созданию нового архитектурного образа можно заметить, например, и в произведениях тех архитекторов, которые использовали традиции северогерманской кирпичной готики. Одним из характерных сооружений этого рода является построенное в Гамбурге в 1922—1923 гг. по проекту Ф. Хёгера конторское здание Чилихауз с его острым динамичным углом и кривой линией фасада. Влияние экспрессионизма проявилось в этот период и в творчестве Ганса Пёльцига (1869—1936). Особенно это относится к построенному в 1919 г. берлинскому театру, интерьер которого напоминает сказочную сталактитовую пещеру. Не избежал влияния экпрессионизма и П. Беренс (вестибюль здания управления фабрики красок в Хёхсте на Майне, 1920—1924).



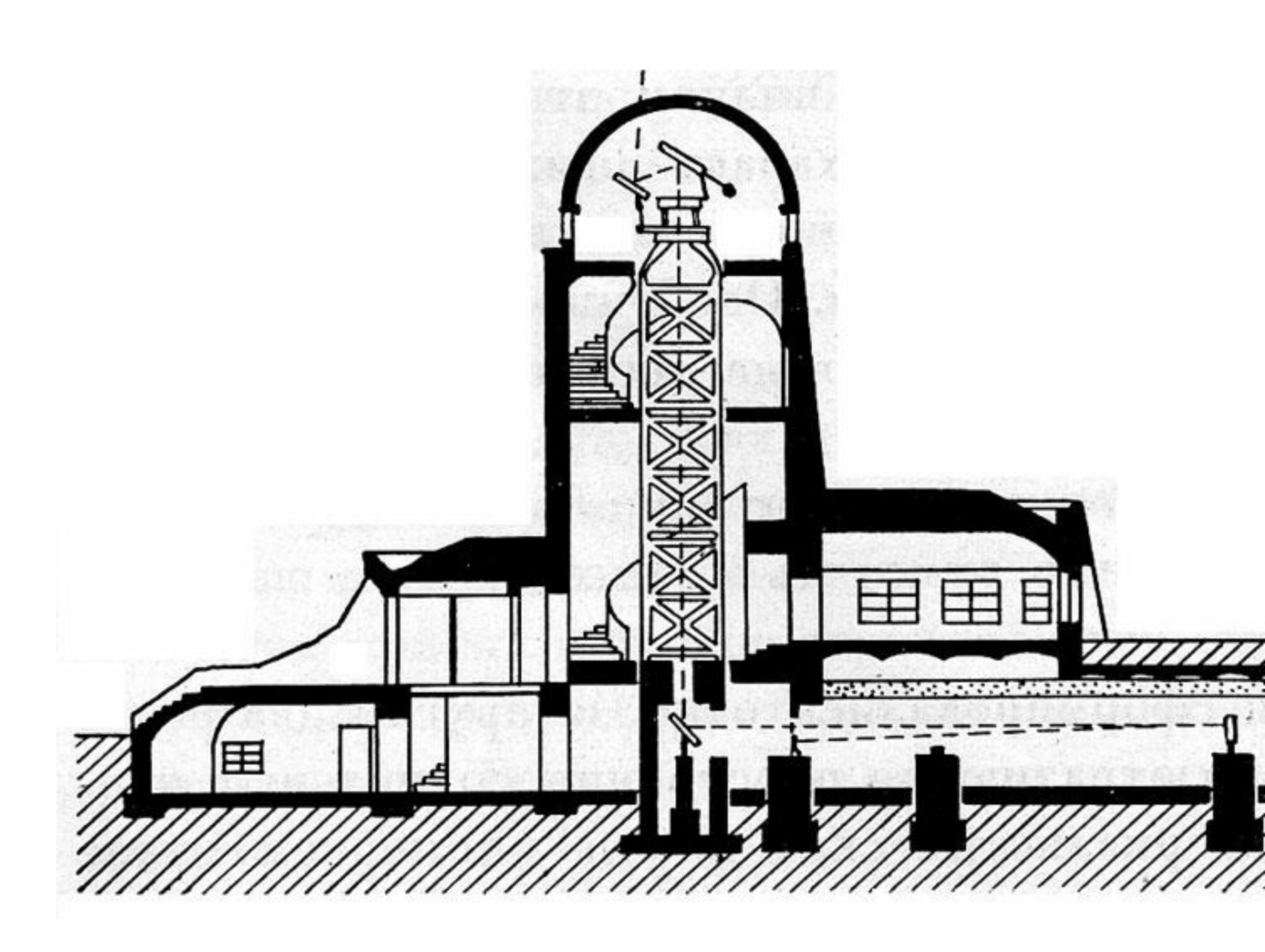
Петер Беренс. Вестибюль здания управления фабрики красок в Хёхсте. 1920—1924 гг.

илл. 133



Эрих Мендельсон. Астрофизическая лаборатория (Башня Эйнштейна) в Потсдаме. 1920—1921 гг.

илл. 134 а



Эрих Мендельсон. Астрофизическая лаборатория (Башня Эйнштейна) в Потсдаме. 1920—1921 гг. Поперечный разрез.

рис. на стр. 200.

Характерным для немецкого экспрессионизма является ранний период творчества Эриха Мендельсона (1887—1953). Его эскизные проекты промышленных сооружений и построенная в Потсдаме астрофизическая лаборатория (так называемая башня Эйнштейна, 1920—1921) произвели большое впечатление своей ультрасовременной по тем временам формой. Мендельсон в своих ранних работах стремился не столько выявить эстетические возможности новых строительных материалов и конструкций, сколько, используя пластичность железобетона, придать

архитектурному образу несвойственную ему символическую, почти скульптурную выразительность. В его произведениях этих лет многое идет от художественных поисков модерна, что особенно заметно при сравнении раннего периода творчества Мендельсона с постройками испанского архитектора А. Гауди, который от подражавшего природным формам декора, характерного для модерна, перешел к биологическим формам в общем облике здания. В произведениях Мендельсона также можно увидеть отдаленные ассоциации с объектами живой природы, некоторые его постройки и проекты напоминают каких-то фантастических чудовищ (Башня Эйнштейна; здание издательства Моссе в Берлине, 1921—1923). Заостренная характеристика и индивидуализированная выразительность архитектурного образа подчинялись в произведениях Мендельсона определенной эстетической концепции, согласно которой вход должен «всасывать», стены «вести», ступени «двигаться» и т. д. Он видел основу формообразования в современной архитектуре в создании динамических композиций. «Функция плюс динамика — вот лозунг»,— писал Мендельсон. В эти же годы по проекту Мендельсона сооружается фабрика шляп в Люккенвальде (1921), где хорошо продумана технология, применена интересная железобетонная конструкция перекрытия и создан необычный, выразительный облик красильного цеха. Позднее, уже во второй половине 20-х гг., Мендельсон, используя эстетические достижения функционализма, создает целый ряд проектов хорошо функционально решенных универмагов (в Штутгарте, 1927; в Хемнице, 1928). Для внешнего облика этих зданий характерны сплошные стеклянные витрины первого этажа, горизонтальные ленты окон, динамичные закругления фасадов. Эти постройки Мендельсона оказали большое влияние на строительство торговых зданий во многих городах Европы.

И все же, несмотря на то, что Мендельсон оказал большое влияние на послевоенную архитектуру Германии и всей Европы, он не может считаться одним из создателей нового архитектурного направления, а является скорее талантливым интерпретатором его художественных достижений. В

произведениях Мендельсона второй половины 20-х гг. проявились не столько творческие методы функционализма, сколько формально-эстетические поиски в «стиле функционализма». С популярностью его творчества во многом связано и распространение стилизаторского отношения к новой архитектуре, превращение ряда ее композиционных приемов и форм в моду. Несмотря на это, творчество Мендельсона внесло значительный вклад в развитие немецкой архитектуры. Его смелые поиски помогли раскрепостить творческую мысль архитектора и показали эстетические возможности новой архитектуры.

Определенным вкладом в формирование творческих принципов немецкого функционализма явились созданные в начале 20-х гг. проекты конторских зданий, в которых были убедительно показаны функциональные и эсетические возможности железобетонного и металлического каркаса: конкурсный проект «Чикаго трибюн» с четко выявленной на фасадах сеткой каркаса (1922, В. Гропиус и А. Мейер) и проекты Людвига Мис ван дер РОЭ (р. 1886): Бюрохауз— со сплошными горизонтальными поэтажными лентами окон (1922) и небоскребы с навесными стеклянными стенами (1919—1921).

В начале 20-х гг. строительство промышленных сооружений, проекты конторских зданий и формальные поиски Мендельсона во многом определяли направление творческих поисков немецкой архитектуры и закладывали объективные предпосылки для развития нового направления. Однако основы творческих принципов функционализма закладывались не здесь, а прежде всего в созданном в 1919 г. В. Гропиусом в Веймаре Баухаузе, сочетавшем в себе функции высшего художественно-производственного учебного заведения и научно-исследовательского учреждения. Именно здесь в поисках рационального оборудования для современной квартиры формировались, хотя и ограниченные условиями капиталистического общества, гуманистические основы прогрессивных тенденций функционализма, выражавшиеся во

внимательном отношении к самым, казалось бы, прозаическим повседневным потребностям человека.

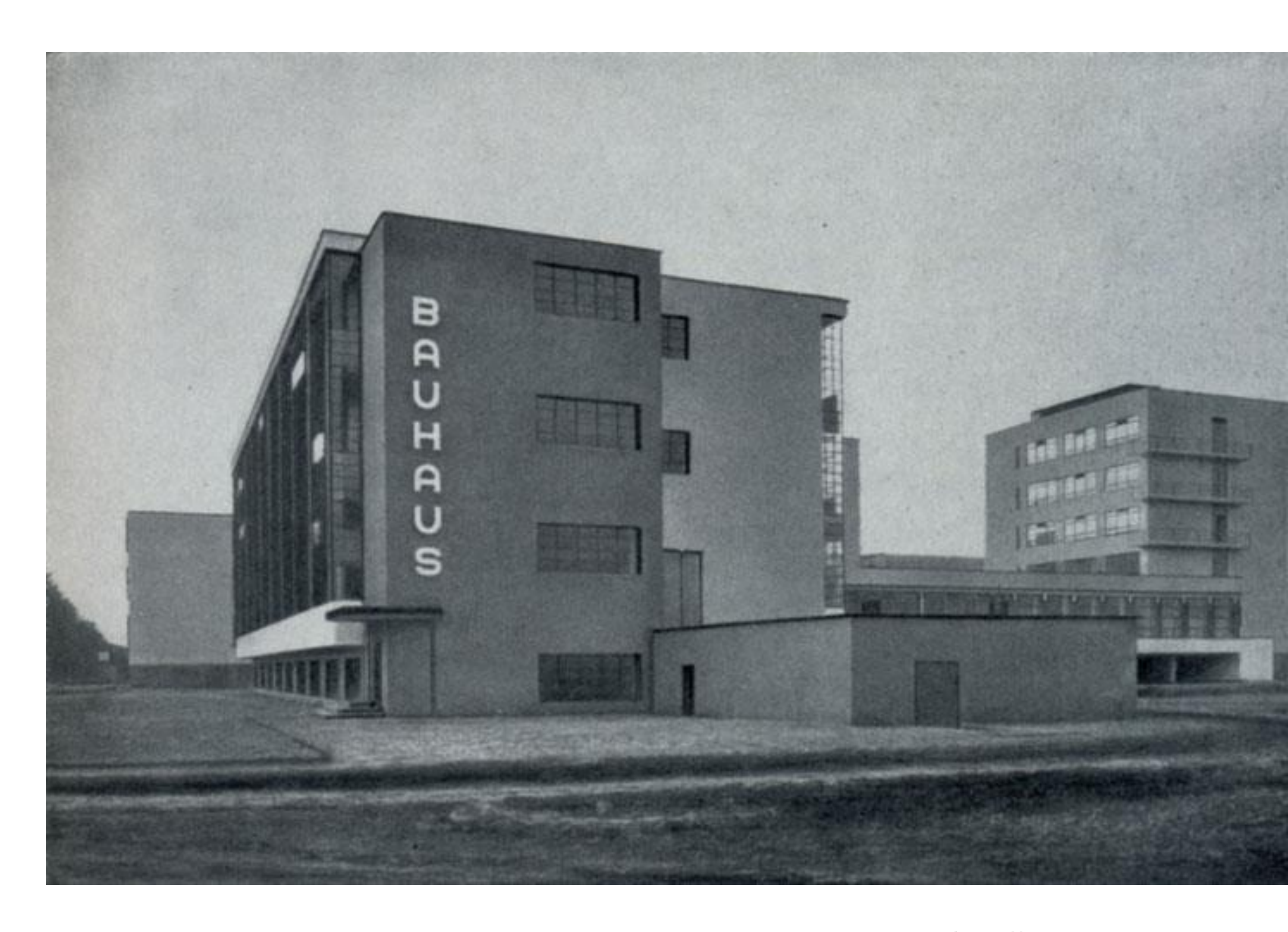
Тот творческий подход к проектированию жилища, который вырабатывался под руководством Гропиуса в Баухаузе, не ограничивался разработкой приемов пространственного оформления утилитарных процессов, хотя такой ограниченный подход и был свойствен некоторым немецким архитекторам, также называвшим себя функционалистами. Эти архитекторы, например Г. Херинг и Ганс Шароун (р. 1893), используя формальные приемы экспрессионизма, создавали сложные и причудливые по форме здания, приспосабливая план и объем к конкретной отдельной функции. Их проекты напоминали скорее биологические организмы и были нерациональны с технико-конструктивной точки зрения. Крайности такого биологического подхода к проектированию можно видеть в проекте Дома искусств, напоминающего раковину (1919—1920, автор— скульптор Г. Фистерлинк).

Гропиус в своих теоретических работах, проектной и педагогической деятельности никогда не отделял целесообразное решение функции от рациональных методов возведения здания. Наоборот, стремление к всемерному использованию возможностей современного производства наряду с всесторонним учетом потребностей человека лежало в основе творческого метода функционалистов.

Внешне задачи Баухауза были скромными — в нем готовили специалистов по проектированию изделий быта, изготовляемых машинным способом. Но постепенно, по мере того как в стране разворачивалось жилищное строительство, становилось ясно, что именно это направление, а но броские проекты Мендельсона определяет новые вехи развития немецкой архитектуры. Функционалисты стремились направить основные творческие усилия архитекторов не на формально-эстетические поиски, а на решение функциональных задач. В таком подходе, особенно вначале, была известная односторонность. В полемической заостренности некоторые функционалисты, например Бруно

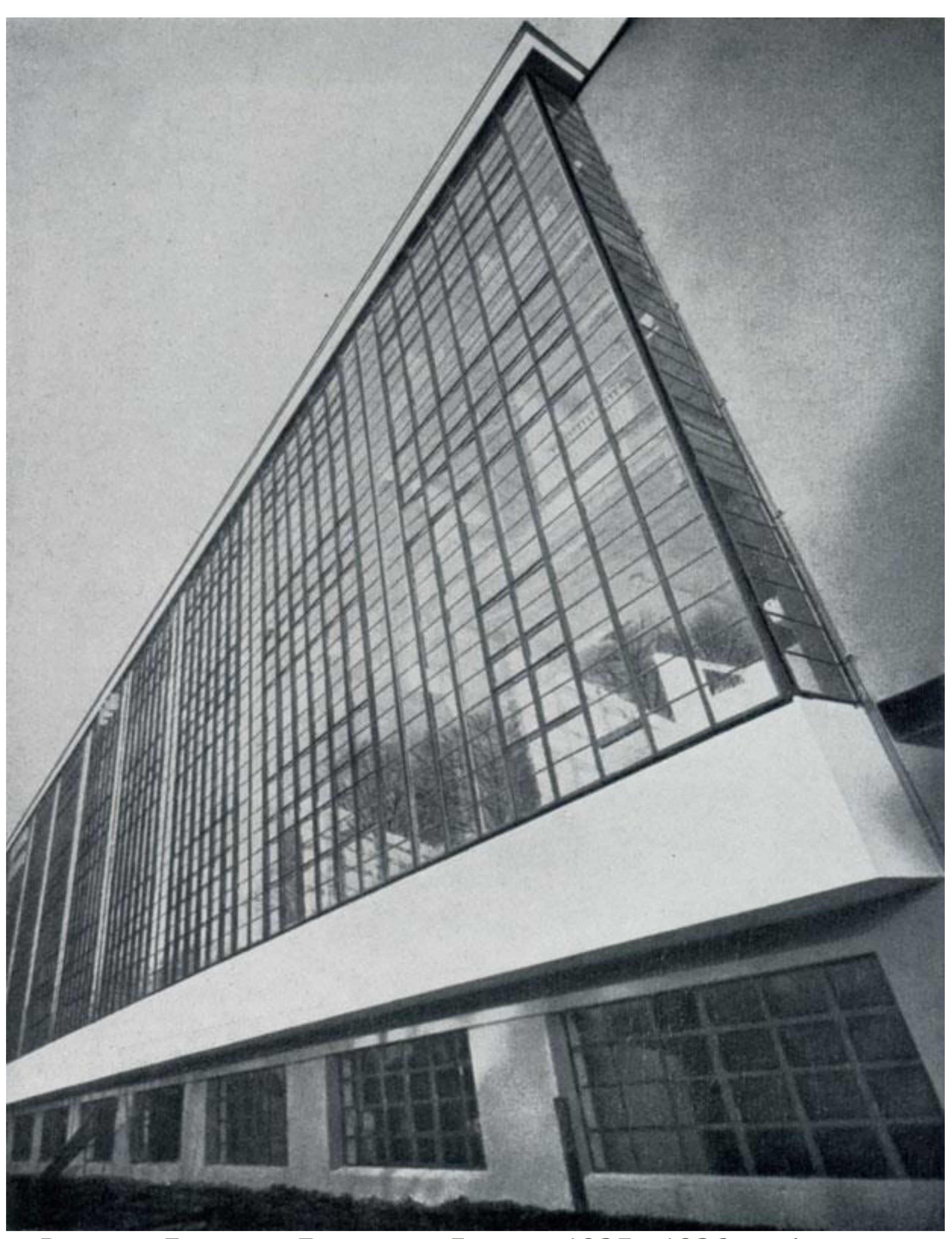
Таут (1880—1938), пытались все проблемы формообразования в современной архитектуре свести лишь к учету функциональных процессов и рациональной конструкции здания. Это сказывалось в излишней сухости «строчной» застройки ряда жилых комплексов, в однообразии внешнего облика домов.

Классическим произведением немецкого функционализма 20-х гг. является здание Баухауза, построенное по проекту В. Гропиуса в Дессау (1925—1926), куда Баухауз был переведен из Веймара в 1925 г. В этом сооружении наиболее полно отражены творческие принципы функционализма. Здание Баухауза состоит из отдельных различных по назначению корпусов, связанных между собой переходами. Общая планировка и объемно-пространственная композиция здания Баухауза решены свободно с учетом конкретной функции каждого элемента и их взаимосвязи между собой, без какого-либо нарочитого стремления к симметрии иди парадности. Здание не имеет главного фасада и воспринимается по мере его обхода, причем облик каждого корпуса решен в соответствии с особенностями его назначения: шестиэтажный корпус общежития для студентов представляет собой современный жилой дом с балконами, корпус мастерских имеет сплошную остекленную стену-экран и т. д. В этом произведении Гропиуса органически слились (в буквальном и в переносном смысле) два основных источника немецкого функционализма — опыт строительства промышленных зданий и рациональный подход к проектированию жилища.



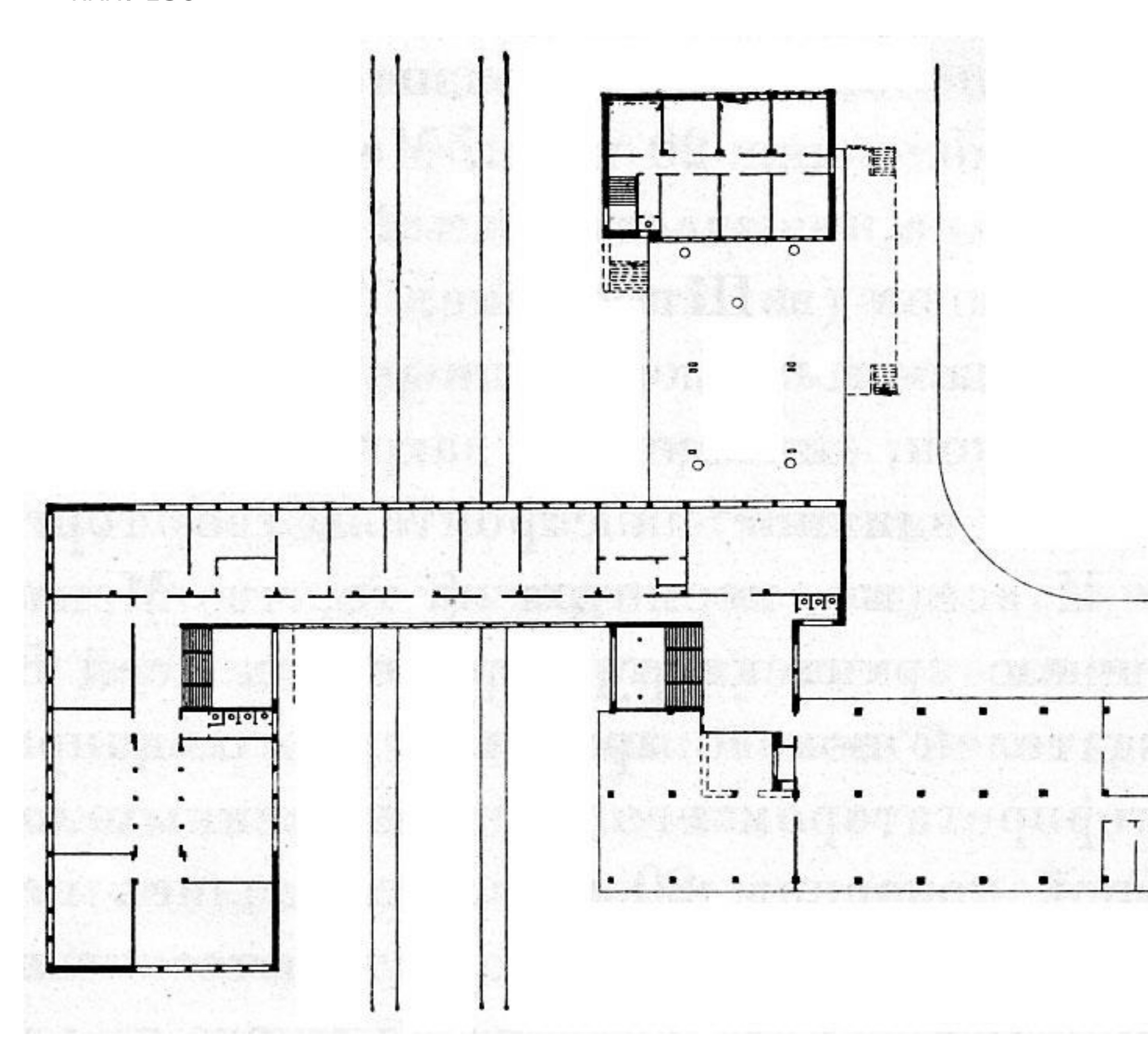
Вальтер Гропиус. Баухауз в Дессау. 1925—1926 гг. Общий вид.

илл. 135 б



Вальтер Гропиус. Баухауз в Дессау. 1925—1926 гг. Фрагмент здания мастерских.

илл. 136



Вальтер Гропиус. Баухауз в Дессау. 1925—1926 гг. План.

рис. на стр. 201.

Баухауз способствовал внедрению в творческий метод проектирования научного подхода к учету потребностей человека. Достигнутые к тому времени успехи в целом ряде

прикладных наук по-новому поставили проблемы освещения, инсоляции, акустики, цвета, воздухообмена и т. д. Архитекторы впервые получили возможность на основе научных данных точно, а не приблизительно учитывать потребности человека. При этом не обошлось и без преувеличения роли отдельных рекомендаций. Архитекторы часто придавали отдельным требованиям абсолютное значение, не учитывая взаимодействия различных факторов. Это сказалось, например, в абсолютизации принципов меридиональной ориентации домов сквозного проветривания и т. д., хотя само по себе внедрение в проектирование научных критериев было большим достижением.

Еще одним важным нововведением в проектировании жилых домов было стремление учитывать в планировке и оборудовании квартир требования рационально организованных бытовых процессов. Это поставило всю работу по проектированию квартиры на более высокий уровень и привело к разработке рационально оборудованнной кухни, санитарного узла и т. д.



Бруно Таут. Застройка поселка в Брице близ Берлина. 1926—1927 гг.

илл. 134 б

Среди наиболее удачных жилых комплексов, построенных в этот период, можно назвать: Даммершток около Карлсруэ (1927—1928, архитектор В. Гропиус), Сименсштадт под Берлином (1929—1931, архитектор В. Гропиус и другие), Георгсгартен в Целле (1925—1927, архитектор О. Хезлер), Бриц близ Берлина (1926—1927, архитектор Б. Таут), поселки во Франкфурте-на-Майне (конец 1920-х гг., архитекторы Э. Май, К. М. Грод, Х. Бём) и др.

После прихода к власти фашистов строительство жилых комплексов для рабочих было прекращено, Баухауз закрыли, а все возглавлявшееся им архитектурное направление было

объявлено «большевистским». Многие крупные архитекторы Эмигрировали из Германии, в том числе В. Гропиус, Мис ван дер РОЭ, Э. Мендельсон, Б. Таут, Г. Майер и другие. Рационалистические принципы функционализма были утрачены, основное внимание уделялось созданию парадных ансамблей. Конкретный человек с его материальными интересами и духовными запросами интересовал правящие круги фашистской Германии лишь как рабочая сила, солдат и объект для нацистской пропаганды. Этой задаче и была подчинена архитектура.

Искусство Австрии

А. Тихомиров (изобразительное искусство); О. Швидковский, С. Хан-Магомедов (архитектура)

Великодержавная политика Габсбургской монархии, в значительной мере основывавшаяся на угнетении и эксплуатации многочисленных национальностей, входивших в состав Австро-Венгрии, не выдержала испытаний мировой войны 1914—1918 гг. Противоречия многонационального государства, которые было невозможно разрешить в рамках капиталистического общества, привели к распаду «лоскутной империи». Среди государств, вновь возникших на ее развалинах рядом с Чехословакией и Венгрией, Австрия обрела свое новое существование в виде буржуазной республики, политические и экономические предпосылки развития которой существенно отличались от предшествующего периода. С 1938 г. началась оккупация Австрии фашистской Германией, и лишь после разгрома гитлеризма создались возможности возрождения собственной культуры Австрии в условиях ее существования как нейтрального буржуазного государства.

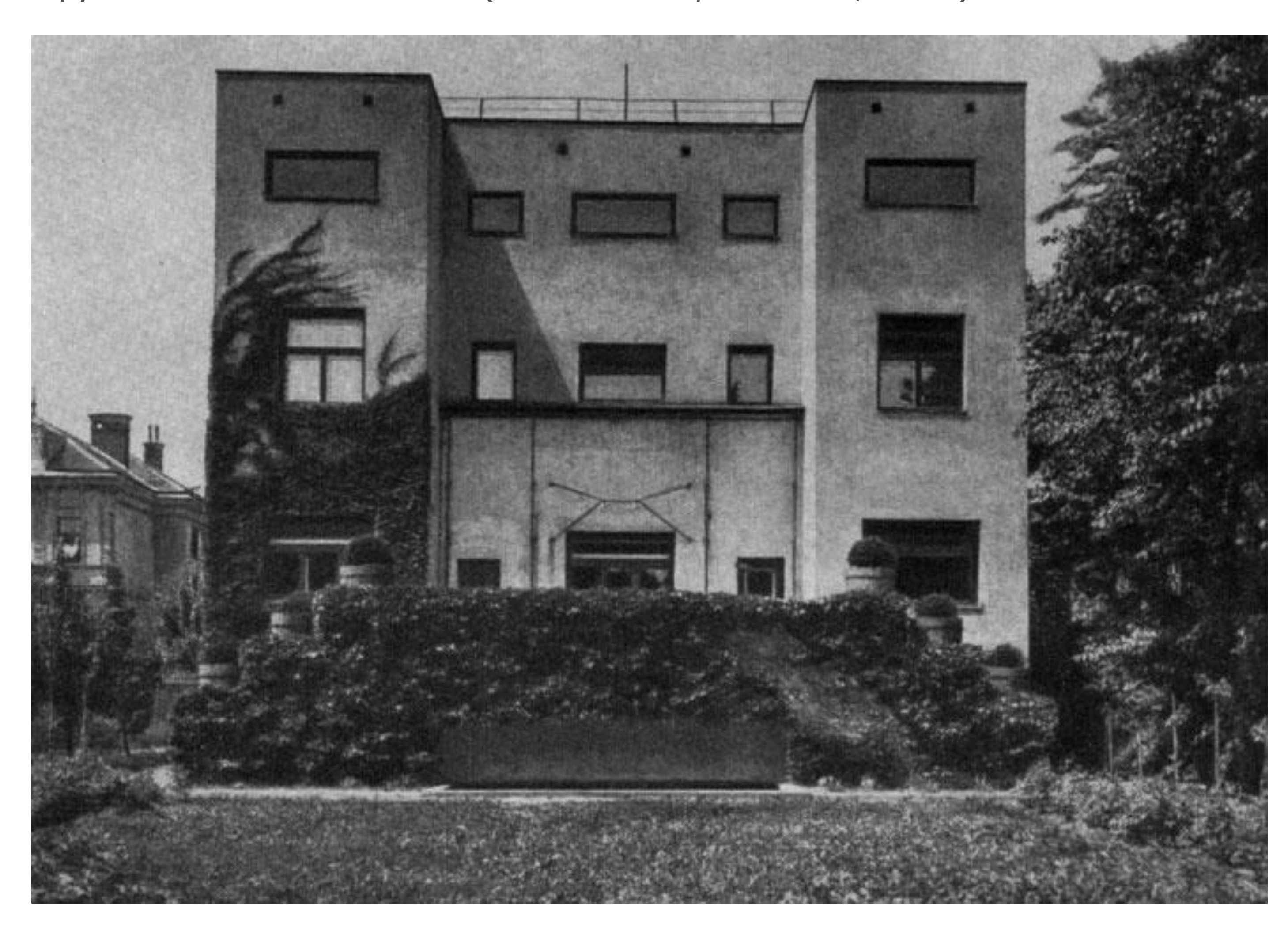
Конец 19—начало 20 в. связаны в Австрии с углубленными поисками новых путей развития архитектуры, которые оказали большое влияние на всю европейскую архитектуру и сыграли

значительную роль в становлении различных творческих направлений новой архитектуры. В этот период в Австрии выдвинулась целая плеяда талантливых архитекторов, влияние которых вышло далеко за пределы страны,— Йозеф Ольбрих (1867—1908), Отто Вагнер (1841—1918), Йозеф Гофман (1870—1956), Адольф Лоос (1870—1933). Творчество каждого из них имело свои индивидуальные особенности, но все они внесли существенный вклад в развитие современной архитектуры (поиски новых архитектурно-художественных средств, разработка новых приемов планировки и объемно-пространственной композиции зданий, внедрение в строительство таких материалов, как металл, стекло, железобетон). Все эти архитекторы в большей или меньшей степени пережили в своем творчестве влияние модерна (связанного с организацией «Сецессиона» в 1897 г.), однако австрийский модерн отличался известной сдержанностью в применении декора, который, как правило, не претендовал на главную роль в создании внешнего облика здания, а использовался в качестве композиционного акцента (вход, венчание здания) или орнаментального обрамления больших плоскостей стен. Характерными примерами могут служить здание «Сецессиона» в Вене (1897—1898) и выставочное здание в Дармштадте (1907—1908), построенные по проектам И. Ольбриха, дворец Стокле в Брюсселе (1905—1911, архитектор И. Гофман), станции венской городской железной дороги (конец 1890-х гг., архитектор О. Вагнер).

В 1904—1906 гг. по проекту О. Вагнера в Вене было выстроено здание почтамта и сберегательной кассы, в котором рационально решены планировка, конструкции перекрытия и оборудование операционного зала.

Одной из наиболее ярких страниц в развитии австрийской архитектуры этого периода является творчество А. Лооса, выступившего теоретиком и пропагандистом функциональной архитектуры и страстным противником функционально неоправданных архитектурных форм и декоративных украшений. Лоос последовательно проводил свои взгляды в жизнь, создавая произведения, рациональная планировка и

простые геометрические формы которых (гладкие стены, лишенные декора) предвосхищали многие черты европейского функционализма 20-х гг. (дом Штейнера в Вене, 1910).



Адольф Лоос. Дом Штейнера в Вене. 1910 г.

илл. 137 а

Гораздо более ограниченными были в Австрии поиски и успехи в области изобразительного искусства. Отход от реализма в творчестве художников-модернистов, определявших основное направление «Сецессиона», был связан с усилением в их творчестве субъективного начала. На творчестве австрийских модернистов первой трети 20 в. отразилось изменение общественных отношений в капиталистическом обществе на этапе империализма. Если в

19 в. даже искусство бидермейера, например живопись Вальдмюллера или мастеров старовенской школы, находило общий язык с широкими кругами населения, хотя и робко, но все же утверждало жизнь и бытие, то к концу 19 в.— началу 20 в. положение существенно изменилось. Часть художников начинает ориентироваться на узкий круг богатой городской буржуазии, другая — пытается полностью изолировать себя от общества, путается в субъективных дебрях символики и стилизаторства, по существу, отходит от жизни. То, что этими кругами модернистских художников преподносилось как утонченность, доступная лишь избранным, на самом деле было лишь извращенной слабостью класса буржуазии, паразитарный характер которого в его империалистической стадии во все большей степени определял все стороны его существования. Очень наглядно это видно в творчестве одного из основателей «Сецессиона» и его многолетнего (с 1897 по 1905 г.) председателя Густава Климта (1862—1918), типичного представителя декадентского искусства. Своим декоративным панно для Бургтеагра (1888), Художественно-исторического музея в Вене (1891), аллегорическим композициям для актового зала Венского университета (1900-е гг). Климт придает стилизованный характер, они не лишены порой слащавой эротики. Те же черты характерны для портретов Климта, большей частью женских (портрет Адель Блох-Бауер, 1907; Вена, Галлерея 19 и 20 вв.) Своей живописи Климт сообщает нарочито плоскостной узорный характер, сводя ее к цветовым пятнам причудливых очертаний, дробящимся на подобные мозаике цветные мазки («Три возраста», 1908). Картины и портреты Климта очень «бесплотны», манерны и бессодержательны. Художник стремится противопоставить «грубой жизни» изысканные «украшения своих вымыслов».



Густав Климт. Три возраста. 1908 г. Рим, Национальная, галлерея современного искусства.

илл. 138 б

На выставках «Сецессиона» видное место также занимает живопись Карла Шуха (1846—1903)— художника,

сложившегося в значительной мере под влиянием Сезанна еще в 1880—1890-х гг. Шух многократно и длительно работал за пределами родной страны: в Италии, Голландии, Бельгии, Париже и Мюнхене. Рядом со своими товарищами по «Сецессиону» Шух выглядит в большей степени реалистом; он всегда увлечен природой, образы которой стремится запечатлеть повышенно напряженными, контрастными отношениями цвета. Однако живописная культура Шуха не находила себе целевого приложения из-за отсутствия связи творчества художника с духовной жизнью своего народа.

Характерными выразителями экспрессионистических тенденций в австрийском искусстве становятся Альфред Кубин и Оскар Кокошка. В своих гротескно-фантастических набросках, рисунках пером Альфред Кубин (1877—1959) пытается создать своеобразную апокалиптическую «отходную» гибнущему буржуазному обществу. Ощущение обреченности, страха, надвигающейся гибели, пессимизма Кубин вкладывает и в свои иллюстрации к произведениям самых разнообразных писателей. В Праге он знакомится с Ф. Кафкой. Бредовые видения и галлюцинации перемешиваются в сознании Кубина с наблюдениями действительности. Порой в его рисунках деревья превращаются в животных, дома в жуткие живые существа; «зарисовками сновидений» называет он свои наброски. Кажется, что художник живет в атмосфере какого-то устрашающего кошмара, окрашивающего все его жизненные наблюдения. Изучавший длительно творчество Босха и Брейгеля, Кубин в начале своей долгой деятельности был ближе к символизму (рисунок «Война», переходя постепенно ко все более напряженному экспрессионизму. Для того чтобы усилить гипноз своих фантасмагорий, он деформирует увиденное и свои видения, охотно изображает жуткое или отталкивающее. В своей «Старой мельничихе» он изображает подробно двор запущенной мельницы с обломками жерновов, мусором и змеей, ползущей к неуклюжим жабам, которых она хочет проглотить. «Старый рыбак» у него походит на колючую рыбу, возле которой он стоит, весь как бы обросший какой-то тиной. Кубин сознательно отрешается от всякой «умелости» якобы ради непосредственной передачи

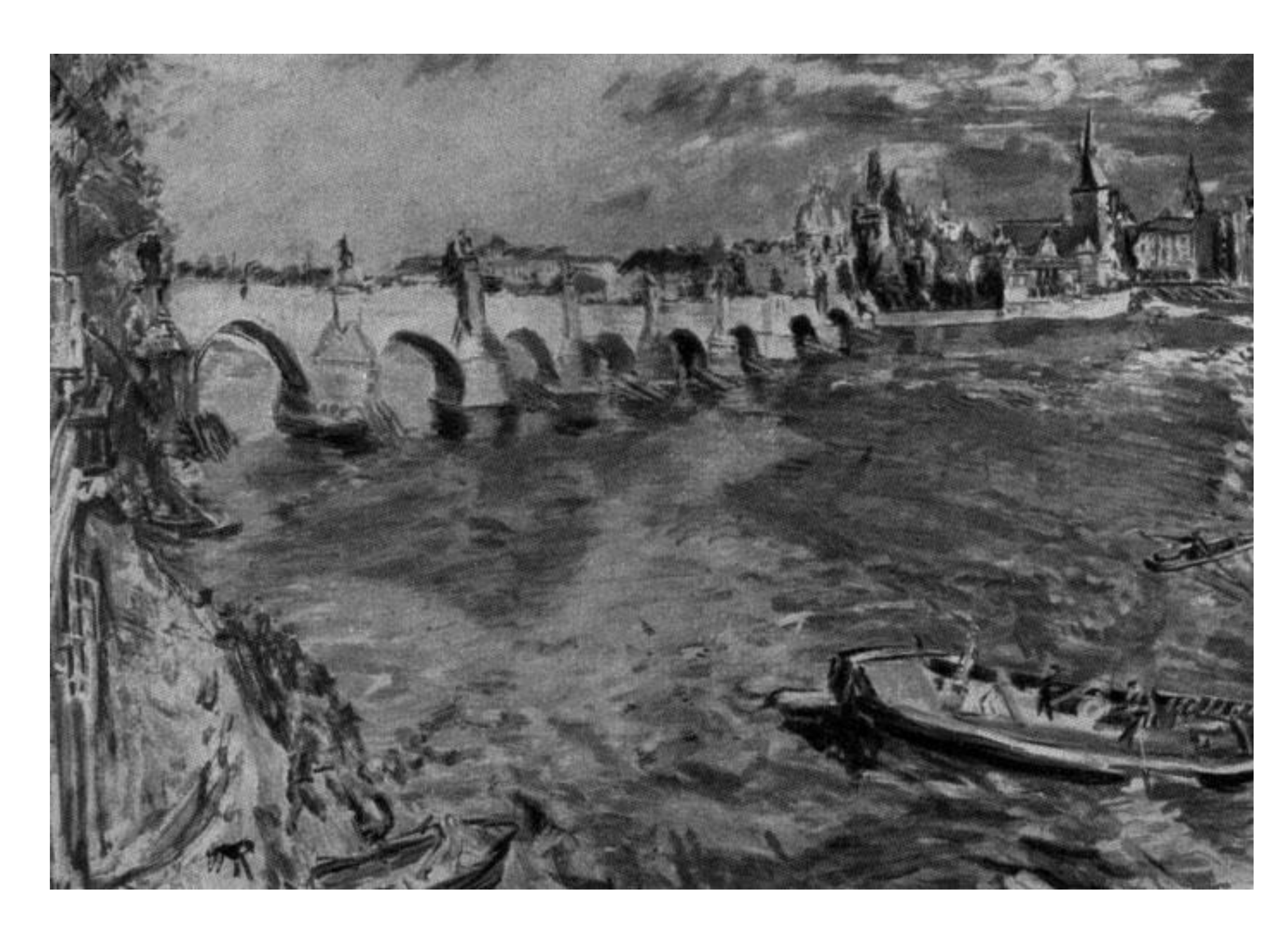
искренности переживания. Но, постепенно проникаясь образами распада, он сам в какой-то мере заражается изображенным им тленом; у него не хватает мужества разоблачителя; он замыкается на десятки лет в уединении в своем провинциальном домике в Цвикледте (северная Австрия). Кубин создавал не только циклы своих фантазий («Занзара», 1911; «Семь смертных грехов», 1915; «Дикие звери», 1920; «Пляска смерти», 1925 и 1947; «Демоны и призраки», 1926, и др.)» но и много иллюстрировал Эдгара По, Э. Т. А. Гофмана, Стриндберга, Достоевского («Двойник»)—свыше восьмидесяти художественных произведений. В творчестве этих писателей он прежде всего стремился увидеть отражение болезненных душевных явлений современного ему человека. Он иллюстрировал и собственный автобиографический роман «Другая сторона» (1908). Творчество Кубина в некоторых отношениях близко искусству Джеймса Энсора, Мунка, отчасти Одилона Редона.



Оскар Кокошка. Портрет Оскара Кокошки и Альмы Малер. 1912—1913 гг. Гамбург, частное собрание.

илл. 139

Типичным для эпохи было также творчество немецко-австрийского художника Оскара Кокошки (1886—1959). В живописной манере Кокошки некоторые исследователи усматривали отголоски влияний австрийского барокко (в частности, Маульберча — момент беглой импровизации). Но, разумеется, он в первую очередь связан с явлениями австрийского декаданса; после 1910 г. он выступает как один из зачинателей экспрессионизма. Кокошка начал выставляться на «Сецессионе» с 1897 г. рядом с Климтом и Шиле. Художник в это время находился под влиянием учения Фрейда. В работах этого периода, например в портретных, реалистическое начало уже постепенно уступает место нарастающему звучанию субъективистских моментов. В «Грезящем мальчике» (1908; частное собрание) заметна перекличка с работами «голубого» периода Пикассо. Портрет психиатра А. Фореля (1908; Манхейм, Кунстхалле)—одна из самых сильных работ Кокошки, в лучших портретах которого проявляется способность художника проникаться духовным миром изображаемого, его психическим состоянием. Художник воспринимает человека как нечто непрерывно меняющееся, зыбкое, едва уловимое. Кокошка нередко стоит на грани отрыва от реальности; домыслы и грезы вносят в портреты моменты визионерства, иногда кошмара. Даже в портрете Фореля изображаемый предстает перед нами как бы призрачным, и остро схваченные характерные реальные черты его видны как бы полустертыми, растворенными в мерцающей среде. Иногда Кокошка сообщает своим портретным образам более обобщающий смысл. Такова его картина «Св. Вероника» (1912; Будапешт, Музей изобразительных искусств) с плащаницей в руках, на которой запечатлен окровавленный лик замученного Христа.



Оскар Кокошка. Прага. Карлов мост. 1934 г. Прага, Национальная галлерея.

илл. 138 а

Кокошка написал немало и тематических композиций (панно-триптих «Фермопилы», 1954, Университет в Гамбурге; «Скованный Колумб», «Иов», «Эмигранты», 1916—1917, Больцано, частное собрание), но они, несмотря на повышенную цветность, менее убедительны, чем портреты. Кокошка писал и натюрморты, трагические по своему мировосприятию («Натюрморт с мертвым барашком», 1910; Вена, Галлерея 19 и 20 вв.) Своеобразны и пейзажи Кокошки, почти всегда с очень высоким и широким горизонтом; большей частью они носят панорамный характер («Двор Лувра», 1929; «Прага, Карлов мост», 1934; «Маттернхорн», 1947). Кокошка

очень много путешествовал, причем писал виды европейских и азиатских городов. Это были как бы красочные панорамные портреты городов, в которых он жил. Но этот поток цветовых характеристик в их стремительной беглости не дает Зрителю устойчивого образа.

В творчестве Кокошки отразились надломы и болезни трудной эпохи его родины. После него австрийское искусство уже не выделило явлений такого же сильного звучания.

В австрийском искусстве продолжали появляться довольно бледные перепевы сезаннизма. В нем почти не находят продолжения и те тенденции «новой вещности», которые в 20—30-х гг. были связаны с творчеством художника Боденского озера Рудольфа Ваккера (1893—1939), помимо характерных пейзажей писавшего много натюрмортов. Ваккер любил составлять свои натюрморты из причудливых предметов лабораторного оборудования, препаратов, игрушек, предметов, придуманных и созданных человеком, отличных от природных вещей или обжитых предметов бытового обихода.

Условия общественной жизни Австрии в 20 в. определили неустойчивость и сложность явлений изобразительного искусства, нередко одновременное существование различных противоречащих друг другу индивидуальных исканий или даже целых направлений. Приведенными выше в известной мере наиболее характерными явлениями далеко не исчерпывается все многообразие изобразительного искусства Австрии в описываемый период. В тирольских мотивах А. Эггер-Линца (1868—1926) иногда, несмотря на стилизацию, звучали и прогрессивные народные моменты. В то же время декадентская вычурность Климта имела приверженцев в лице Эгона Шиле (1890—1918). Решающего общего направления в австрийском искусстве последних десятилетий нельзя найти; заметно ощутимо движение в сторону сюрреализма и абстракционизма, притом не только в живописи (Э. Фукс), но и в скульптуре (Ф. Вотруба, р. 1907). В творчестве последнего материал (камень), плотную весомость которого он старается выявить прежде всего, заслоняет и омертвляет жизненный

предмет изображения. Вотруба идет в сторону абстракции. Профессор Венской Академии Херберт Бёкль (р. 1894), работавший первоначально в духе экспрессионизма Кокошки и Шиле, эволюционирует в сторону более абстрактной живописи; им, однако, выполнены настенные росписи на религиозные темы (в Мария-Зааль, Каринтия, 1920-е гг., и в Зеккау, 1954—1955). Но содержание для Бёкля только предлог для пространственно-объемных и колористических конструкций. В Австрии имеют успех и его станковые композиции.

Австрийское искусство послевоенных лет еще находится в поисках своего пути и своеобразия.

* * *

Образовавшееся в 1919 г. после распада лоскутной Австро-Венгрии относительно небольшое по населению и территории Австрийское государство получило в качестве столицы почти двухмиллионный город, создававшийся как столица обширной империи Габсбургов. Поэтому строительство в Австрии в рассматриваемый период связано преимущественно с Веной, где проживало более четверти всего населения страны.

В Вене ощущался острый жилищный кризис, который становился все более социально опасным для правящих классов. Избранное голосами рабочих социал-демократическое большинство венского муниципалитета, стремясь закрепить свои успехи на следующих выборах, ввело целевой налог и развернуло строительство жилищ для рабочих. Это был широко задуманный социал-реформистский план, преследовавший цель доказать возможность коренного улучшения реформистскими методами материальных условий жизни рабочих в рамках буржуазного общества. Однако, признавая социально-демагогическую сущность венского муниципального строительства 20-х — начала 30-х гг., нельзя не учитывать, что для «действенности» своего эксперимента социал-демократы вынуждены были при строительстве новых жилых комплексов учитывать социально-бытовые потребности рабочих и служащих, поселяемых в этих домах.

Для социальной характеристики венского муниципального строительства хорошо подходят слова Ленина о том, что «только в городах с крупным процентом пролетарского населения удается отстаивать для трудящихся кое-что из крох муниципального управления»(*В. И. Ленин, Сочинения, т. 16, стр. 339.*).

Венское муниципальное строительство во многом определило всю творческую направленность австрийской архитектуры 20-х — начала 30-х гг. Строительство осуществлялось на свободных участках, что позволяло создавать относительно крупные жилые комплексы. Была установлена определенная норма плотности застройки (не более 50 процентов), разработаны требования для проектов жилых квартир (обязательное прямое освещение всех помещений, оптимальная ориентация по странам света и т. д.). Наиболее интересным в опыте венского муниципального строительства является стремление организовать коммунально-бытовое обслуживание жителей (комплексы Зандлейтен, Энгельсхоф, Карл-Марксхоф и др.). В комплексах устраивались игровые площадки для детей, бассейны, строились детские сады и ясли, специальные консультации для матерей, библиотеки — читальни для молодежи, пункты медицинской помощи, общественные прачечные, бани.

Что же касается таких проблем жилищного строительства (над которыми в этот период работали архитекторы ряда других европейских стран), как рациональная планировка комплекса, применение современных строительных материалов и конструкций, использование достижений прикладных наук при проектировании квартиры и т. д., то в этих вопросах достижения австрийских архитекторов были весьма скромными. Интересные в социальном отношении венские жилые комплексы были во многом консервативными в градостроительном отношении (разрозненные участки, не связанные между собой в общей структуре города; периметральная застройка), а также в планировке и оборудовании квартир. Дома строились в основном из кирпича, и их внешний облик во многих комплексах был архаичным: подчеркнуто симметричная композиция, русты,

арки, декоративная скульптура (например, комплекс Карл-Марксхоф, 1927 —1929, архитектор К. Эн).

Определенная социальная направленность венских жилых комплексов, с одной стороны, и, казалось бы, странное стремление к подчеркнутой парадности в их внешнем облике — с другой, наглядно отражали противоречивость целей всего этого шумно разрекламированного строительства. В конечном счете для социал-демократического руководства венского муниципалитета удовлетворение потребностей рабочих в жилье было не столько целью, сколько средством пропаганды своей социал-реформистской доктрины.

Общая большая работа по проектированию и строительству жилых комплексов, в которой принимали участие многие австрийские архитекторы, отодвинула в этот период на второй план борьбу различных творческих направлений, носившую в предвоенные годы весьма острый характер. Это во многом объясняется тем, что в 20-х — начале 30-х гг. в работе австрийских архитекторов существенно изменились акценты в творческих поисках. Главное было уже не в стилистических различиях и даже не в функционально-конструктивных приемах и средствах, а в поисках нового социального подхода к созданию жилого комплекса для рабочих. А венское муниципальное строительство при всей ограниченности его целей имело определенные достижения именно в социальных вопросах.

Значение венских комплексов в жилищном строительстве капиталистических стран состоит не в их массовости, а в том, что в этом строительстве в результате влияния конкретных исторических условий (социальные преобразования в СССР, революционный подъем в ряде европейских стран, борьба за голоса рабочих-избирателей и т. д.) архитектурные решения в известной мере учитывали реальные бытовые и социальные потребности рабочего класса (клубы, ясли и т. д.). Не случайно после реакционного переворота в Австрии, совершенного в 1934 г. Дольфусом и сопровождавшегося

разгромом рабочих организаций, все клубы в рабочих комплексах были закрыты.

После реакционного переворота и особенно после аншлюса (присоединения Австрии к фашистской Германии в 1938 г.) многие прогрессивные архитекторы были вынуждены эмигрировать из страны. В австрийской архитектуре все больше начинает преобладать стремление к помпезности.

После ликвидации нацистской диктатуры и возрождения национальной независимости в Австрии с 1945 г. происходит определенная демократизация общественной жизни и культуры. Вновь, как и после войны 1914—1918 гг., со всей силой встает вопрос о ликвидации острой жилищной нужды, вызванной значительными военными разрушениями. Как и в ряде других европейских стран, государство вынуждено было выделить определенные ассигнования (в основном в виде ссуд) на так называемое «социальное» (дешевое) жилищное строительство. Новые жилые комплексы, в отличие от довоенных, строятся с учетом современных градостроительных принципов — свободная планировка, смешанная застройка. В этом отношении послевоенные жилые комплексы являются шагом вперед в развитии австрийской архитектуры.

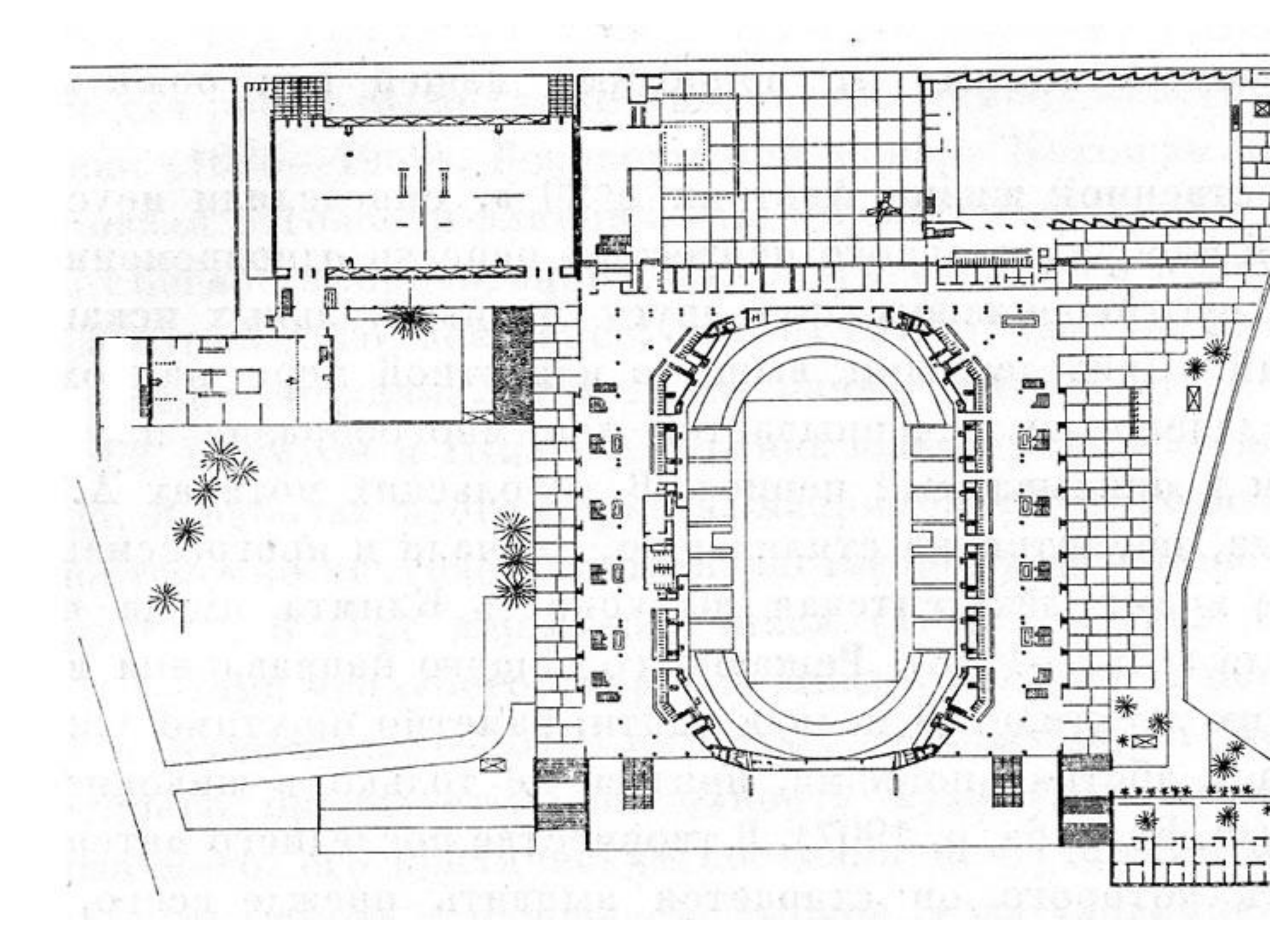
Среди построенных в Вене в послевоенный период жилых комплексов можно выделить два, созданных по проекту архитектора Ф. Шустера. Один из этих комплексов (Пер-Альбин-Хансон, 1949—1953) состоит из двухэтажных блокированных домов с участками, двух школ, детских яслей, клуба, поликлиники, библиотеки и торгового центра; второй (на Зименштрассе, 1950—1954) задуман как экспериментальный — с целью проверки различных приемов планировки жилого квартала и отдельных типов домов (односемейных, блокированных, многоквартирных).

При проектировании новых жилых комплексов архитекторы все большее внимание уделяют эстетическим поискам, например экспериментируют в области использования цвета в целях усиления художественной выразительности как отдельных домов, так и жилых комплексов в целом.



Роланд Райнер, Ф. Баравалле. Городской зал (Штадтхалле) в Вене. 1954—1958 гг. Общий вид.

илл. 137 б



Ролланд Райнер, Ф. Баравалле. Городской зал (Штадтхалле) в Вене. 1954—1958 гг. План.

рис. на стр. 210.

В области строительства общественных зданий значительны успехи австрийских архитекторов в проектировании школ, детских учреждений, бассейнов и т. д. Внесли свой вклад австрийские архитекторы и в разработку спортивно-зрелищных зданий с универсальным трансформирующимся залом. Одним из выдающихся сооружений этого типа является Штадтхалле (городской зал) в Вене, построенный по отобранному в результате международного конкурса проекту архитектора Р. Райнера и инженера Ф. Баравалле в 1954—

1958 гг. Перед архитектором стояла задача создать здание, совмещающее функции стадиона и зала собраний. Три малых зала Штадтхалле предназначены для занятий определенными видами спорта (гимнастика, игры с мячом, фигурное катание). Четвертый зал— главный— размером 100 x 100 м (по осям), вмещающий 16 тысяч человек, снабжен специальными устройствами для быстрого переоборудования его в зал для легкоатлетических соревнований, каток, концертный зал, велотрек, выставочный зал, цирковую арену, помещение для проведения фестивалей и массовых собраний. С помощью системы передвижных перегородок об общего объема зала, имеющего в плане форму вытянутого восьмиугольника, можно отделять различные по кубатуре помещения. Не совсем обычен и внешний облик здания, в котором расположен главный зал. В его объемной композиции выявлена пространственная структура интерьера, перекрытого без опор металлическими фермами, опирающимися на стальные каркасные рамы и наклонные железобетонные конструкции трибун для зрителей. Комплекс Штадтхалле, который включает в себя и спортивные площадки под открытым небом (футбольное поле), стал композиционным центром окружающих его плотно застроенных жилых кварталов и удачно вписался в зеленый массив примыкающегося к нему городского парка.

В послевоенные годы значительное строительство развернулось в Линце, быстро растущем на базе развития промышленности.

Искусство Федеративной Республики Германии

Е. Марченко (изобразительное искусство); О. Швидковский, С. Хан-Магомедов (архитектура)

20 сентября 1949 г. сепаратным решением западных держав было создано западногерманское государство — Федеративная

Республика Германии, что положило начало расколу страны. За пятнадцать лет развития под щедрым покровительством мирового империализма на обломках Третьей империи в Боннской республике окреп монополистический капитал. Боннская республика быстро встала в ряд крупнейших империалистических держав, заняв крайне реакционный воинствующий фланг в лагере империализма.

Как и изобразительное искусство ГДР, живопись, графика, скульптура ФРГ начинают развиваться на развалинах национальной культуры, которые оставило после себя двенадцатилетнее господство нацистов. Однако в ГДР одновременно со строительством демократического народного государства создавалась социалистическая народная культура, опирающаяся на лучшие демократические традиции немецкого искусства и литературы. Культура господствующих классов ФРГ с самого начала была связана с крупнейшими империалистическими монополиями и делала ставку на возрождение наиболее формалистических направлений 20-х гг. (*Искусство Западного Берлина, не принадлежащего юридически к Боннской республике, будучи, как и искусство ФРГ, тесно связано с империалистической идеологией, развивается однотипно с ним.*).

В 1951 г. при Федеральном союзе германской промышленности был создан «Культурный центр», цель которого — наиболее широко воздействовать на художественную жизнь страны. Он организует ежегодные художественные выставки, в том числе и передвижные, распределяет премии, стипендии и заказы среди художников и т. д. Нужно ли говорить, что стипендиаты и поддерживаемые «Культурным центром» художники — это в первую очередь абстракционисты и представители других формалистических течений, занимающие крайне реакционные позиции в искусстве.

Не менее типичным для господствующей культуры Боннской республики является ее двойственный характер: с одной стороны — развитие самых реакционных форм и направлений модернистского искусства наших дней, с другой — расцвет «массового» искусства, призванного нести в народ идеи

реваншизма и милитаризма, использующего самые низкопробные направления «предметного» искусства — от натурализма до бескровного символизма. Другая характерная черта западногерманской официальной культуры—ярко выраженная ее американизация, что проявляется и в областях экономической и политической жизни страны. Проводниками этого влияния являются Американские дома, созданные во всех крупнейших городах Боннской республики.

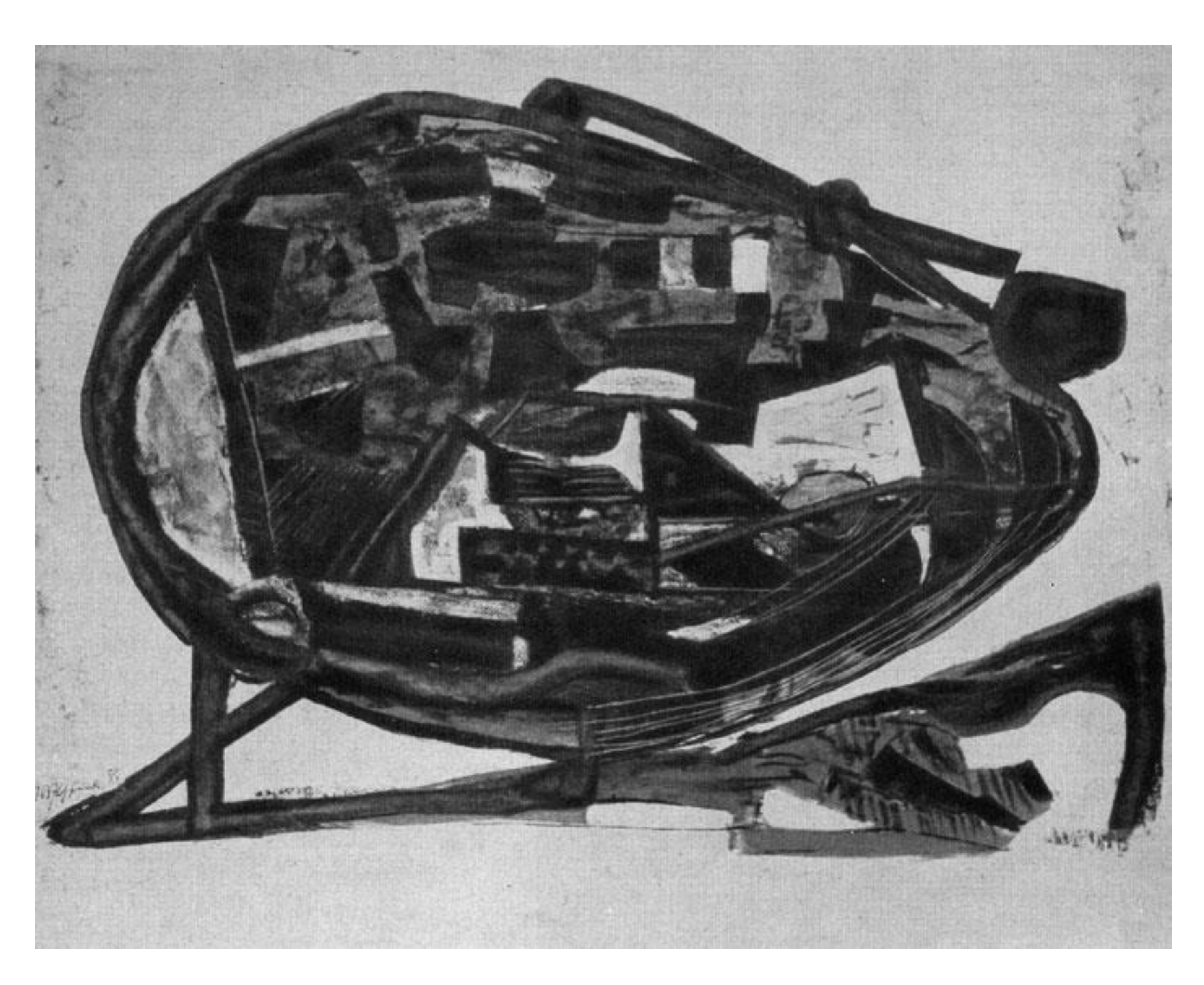
Картина современного изобразительного искусства ФРГ очень пестра. Первые годы после разгрома фашизма были отмечены глубоким потрясением происшедшими событиями, это отразилось в лихорадке выставок, хаотическом бурном развитии искусства, появлении различных направлений, группировок. Наряду со стремлением возродить экспрессионизм наиболее характерным явлением был сюрреализм. В эти годы по Германии прошел ряд выставок сюрреалистов. На них активно выступают Мак Циммерман (р. 1912), Гейнц Трёкес (р. 1913), Эдгар Энде (р. 1901) и другие. В произведениях этих художников — непонятность и необъяснимость происходящего на холсте, зловещая многозначительность соединения иллюзионистской очевидности отдельных изобразительных элементов с фантастической абстрактностью форм, угрожающих человеку,— все это продолжало характерные для 20-х гг. болезненные мистические видения А. Кубина, формалистическую символику М. Эрнста и было одним из путей духовного растления человека.

С начала 50-х гг. абстракционизм становится господствующим среди других направлений, поддерживаемых реакционными кругами буржуазии. Уже в 1949 г. в Мюнхене возникает «Цен 49»—одна из первых наиболее крупных и значительных в ФРГ групп, объединившая исключительно художников-абстракционистов, занявших теперь ведущее положение (Т. Вернер, И. Фассбендер, Г. Трир, О. Ричль, Ф. Винтер, Э- Гейтлингер и другие). В 50-е гг. во Франкфурте-на-Майне создается объединение «ташистов», в Дюссельдорфе —

«Группа 53», объединившая молодых абстракционистов, в Руре — «Молодой Запад» и др.

Каждые четыре года, начиная с 1955 г., выставки абстрактного искусства устраивает специальный фонд «Documenta» в Касселе. Основное место занимает оно и на ежегодных (начиная с 1950 г.) выставках в Реклингхаузене, которые проводятся во время Рурских фестивалей, организуемых профсоюзами Бонна и все более открыто используемых реакционными кругами для пропаганды империалистической идеологии. Достаточно указать, что организации и граждане ГДР не имеют нрава участия в этих фестивалях.

Абстракционизм развивается в основном в руслах двух направлений. Одно из них восходит к традициям Мондриана и некоторых художников, связанных в прошлом с Баухаузом (например, творчество Л. Моголъ-Надь). Это геометрические построения, возникающие из сочетаний четких, определенных форм — квадратов, прямоугольников, кругов, прямых линий и т. д. Это направление характеризуется творчеством Ф. Фордемберге (р. 1889), М. Аккермана (р. 1887), М. Билла (р. 1908), Г. Фрютрунка (р. 1923) — одного из активных участников «Группы 48»— объединения абстракционистов конструктивистского направления, возникшего в Гамбурге еще в 1948 г. Одним из наиболее ярких представителей другого направления абстракционизма, ведущего свою родословную от отвлеченной живописности экспрессионистов и пришедшего к ташизму, является Э. В. Пай (р. 1902). Композиции Ная— «Темная мелодия» (1956; Нью-Йорк, собрание Гертруды А. Меллон), «Трепетные ритмы в голубом» (1958; Труасдорф, собрание Ц. Мейер-Аулл), ((Эксцентричный желтый» (1960; Кельн, частное собрание) и другие — типичные ташистскис полотна, являющиеся своего рода «классическим вариантом» ташизма в отличие от сумбурных, построенных на резких, кричащих контрастах фона и беспорядочно пересекающих его черных мазков и пятен произведений Г. Трира (р. 1915), Т. Вернера (р. 1886), О. Ричля (р. 1885).



Иозеф Фассбендер. Камень. 1953 г.

илл. 142 а

В конце 50-х — начале 60-х гг. все более явно происходит своего рода срастание абстракционизма с сюрреалистическими кошмарами. В произведениях Г. Берко, И. Фассбендера, Г. Фица все чаще появляются какие-то неопределенные, расползающиеся черные пятна, судорожно извивающиеся оборванные ниточки. Иногда они напоминают подсмотренный в микроскоп хаос микрокосма или возникшие в больном мозгу зрительные галлюцинации. Подобный процесс характерен и для немецкой абстрактной скульптуры.

Абстракционизм широко захватил не только живопись и скульптуру, где он проявился наиболее полно,— он проник и в графику и в монументальное и декоративно-прикладное искусство. Достаточно назвать росписи Т. Вернера (вестибюль Высшей музыкальной школы в Западном Берлине, 1954), И. Фассбендера (стена в гимназии Арндта в Бонне, 1954), Э. В. Ная (в Химическом институте университета во Фрейбурге, 1956), росписи на дереве, керамику, ковры Г. Кадова и др.

О кризисе, о тупике абстракционизма говорят все более неустойчивые, с судорожной быстротой возникающие и исчезающие попытки найти новые возможности его развития. Об этом говорит одна из последних сенсаций — так называемый поп-арт. Присты участвуют на международных выставках, на выставках, организуемых в Боннской республике. Поп-арт, по сути, является уже отрицанием принципов абстракционизма, осуществляемым в пределах и формах антиреалистического искусства. Не менее отчетливо кризис абстракционизма проявляется и в росте числа художников, в создании новых группировок, стремящихся к гак называемому предметному искусству. Чаще всего эти «предметные» произведения представляют собой чисто субъективные сочетания всевозможным образом деформированных обрывков действительности.

Предметная живопись в ФРГ развивается противоречиво: начиная от обрывков реальности, соединенных мистическими и символическими представлениями о мире в духе Клее или Шагала, эпигонских подражаний графике «Моста» до художников, твердо стоящих на позициях гуманизма, верящих в творческие возможности реалистического искусства. Это разные художники: К. Гофер (1878— 1955), автор поэтически обобщенных образов человека: Г. Пуррман (р. 1880), создающий жизнерадостное искусство красочных интерьеров, пейзажей, вдумчивых портретов; К. Фур (р. 1898) с его романтическим видением пейзажа; Э. Шумахер (р. 1905), автор безоблачных плотно написанных пейзажей; такие мастера скульптуры, как Э. Шарф (1887—1955), Р. Шейбе (р. 1879) и недавно умерший В. Герстель (1879—1963),

воспитавшие не одно поколение немецких ваятелей; мастер изысканных рельефов Э. Матаре (р. 1887); Эми Рёдер (р. 1890), скульптор, обладающая большим чувством характерного в портрете; Рене Синтенис (р. 1888) с присущей ей романтической взволнованностью в изображении животных и др. Большинство из этих художников сформировалось еще до нацизма, они выросли на передовых традициях немецкого и европейского искусства 19 — начала 20 в. и являются их живыми носителями. Для этой группы характерно использование лучших традиций Сезанна и Матисса, Ханса фон Маре и Хильдебранда. Господство формалистических течений не является абсолютным. К настоящему времени в ФРГ существует ряд объединений демократических художников, стоящих на позициях реализма. Прежде всего нужно назвать группу «Новый реализм» в Мюнхене: недавно возникшую южнонемецкую демократическую группу «Тенденция», выпускающую небольшой журнал «Тенденция», являющийся почти единственным источником информации о демократическом искусстве ФРГ; «Группу 56» в Шлезвиг-Гольштейне; «Группу 60» в Мюнстере, объединение «Молодые реалисты» в Дюссельдорфе и др. Эти группы окружены стеной молчания официальной прессы, они лишены права устраивать выставки в государственных музеях, печатать свои произведения и т. д.

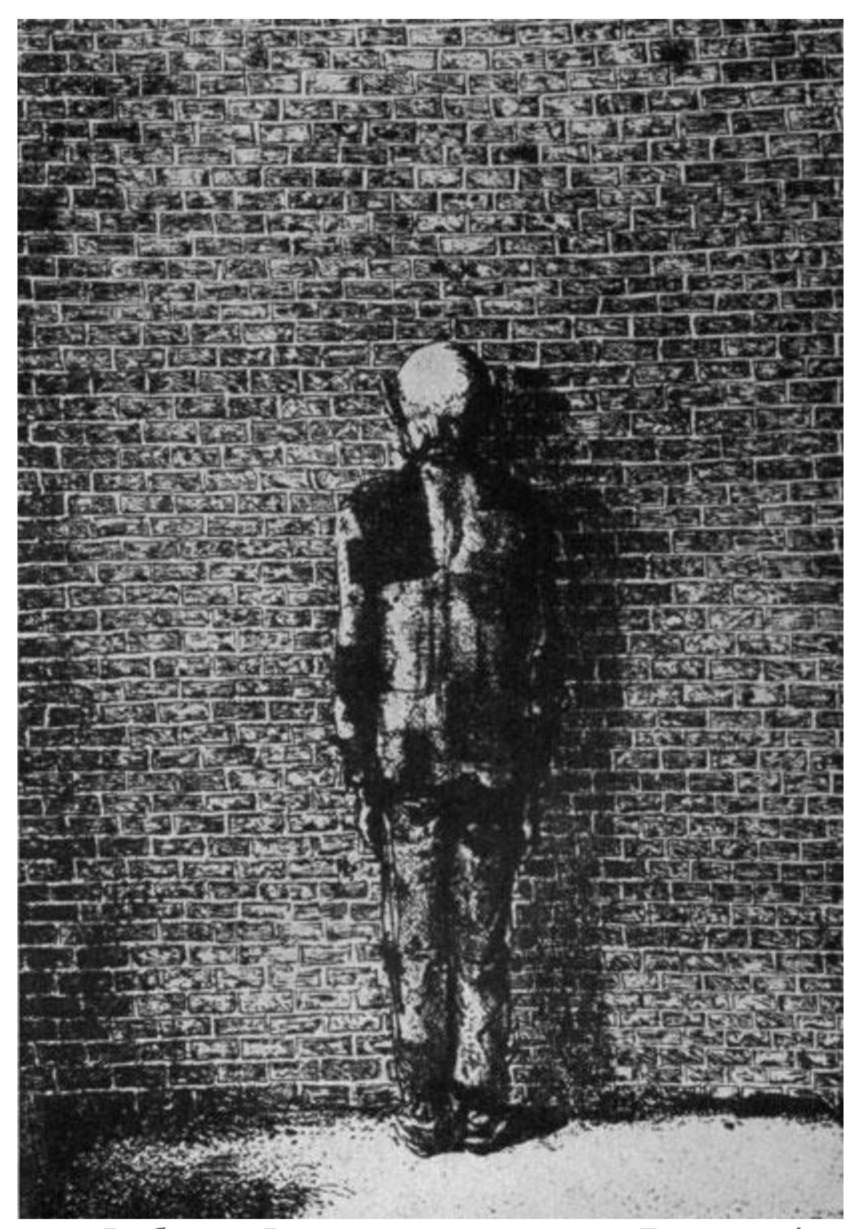
Находясь в течение двенадцати лет мрачного господства фашизма в подполье, немецкое демократическое искусство и в ФРГ вынуждено развиваться в ожесточенной борьбе с политикой господствующих классов, стремящихся к возрождению фашизма. Демократические группы борются за создание реалистического искусства, связанного с современностью. Они выступают против формализма, эстетства как антигуманных направлений, отказывающихся от действительности.

Демократическая культура ФРГ своими истоками уходит в прогрессивные традиции, сложившиеся в 20-е гг.— в годы революционных боев немецкого пролетариата. В Федеративной республике живет и работает ряд крупных

художников, творчество которых является достоянием всей немецкой национальной культуры. Это — О. Дикс, О. Панкок, В. Гейгер, Г. Кралик, А. П. Всбер, К. Рёс-синг, Г. Зейц и другие. Они пронесли демократические традиции через годы борьбы с фашизмом, участвовали ли они в борьбе «Свободного немецкого Союза художников» во Франции, как Г. Кралик, или «Свободной немецкой лиги культуры» в Англии, или в борьбе групп Сопротивления, оставаясь в Германии, как Панкок, Вебер, создавая нелегальные плакаты, листовки, подвергаясь обыскам, арестам, заключению в концлагери.

В антифашистской борьбе выросли мастера, составляющие сейчас ядро демократической культуры: А. Хейнцингер, К. Хуббух, Р. Штеффен, Г. Кралик, Г. Граеф и другие. Послевоенное демократическое искусство ФРГ рождено волной того же демократического движения, которым сопровождался разгром фашизма в странах Европы и которое привело к возникновению искусства неореализма. Однако это искусство, отличающееся безусловной честностью и искренностью, часто ограничивается отрицанием, разоблачением. Поэтому так сильны в послевоенном немецком искусстве сатира, сумрачный гротеск, язык аллегорий и символов.

В эти годы развернулось сатирическое дарование Антона Пауля Вебера (р. 1893, работает в Шретстекене, Гольштейн). К его творчеству более всего приложимы слова Г. Беля: «Я начал разбираться в политической стоматологии, я рву основательно и без наркоза». Это стремление выкорчевать безжалостно, без наркоза позорное прошлое, возрождаемое сегодня, составляет пафос послевоенного творчества графика.



Антон Пауль Вебер. «Враг государства». Литография. 1956 г.

илл. 143 б

В борьбе с фашизмом рождается и складывается аллегорический, полный символики и сатирической гиперболы язык Вебера. После войны он снова обращается к оружию сатиры. От иронической насмешки над болтунами-демагогами, оторвавшимися от народа («Дискуссия», 1949), до едкой и уничтожающей сатиры в разоблачении маньяков войны («Барабанщик», 1951; «...и они скоро приходят снова», 1955), от горького гневного сочувствия судьбе маленького человека

(«Враг государства», 1956; «С волками ты должен выть», 1956) до безжалостной издевки над тупостью, жадностью властителей мира частной собственности («Лучшие представители нации», 1955) — все оттенки сатиры использует он в своих произведениях. В последние годы он разоблачает убожество официальной культуры Боннской республики в циклах «Гоп-ля культура», «Искусство, художники и публика», продолжает работу над литографиями для «Книги в картинках с животными».

Как цикл, разоблачающий империализм, задуманы иллюстрации к произведению В. И. Ленина «Государство и революция», выполненные молодым аугсбургским графиком К. Шеллеманом (р. 1925) в конце 50-х гг. Для его творчества характерна критическая тенденция, вместе с тем ему присущи противоречивые искания в области художественной формы: в произведениях художника иллюзионистская достоверность соединяется с экспрессионистической деформацией.

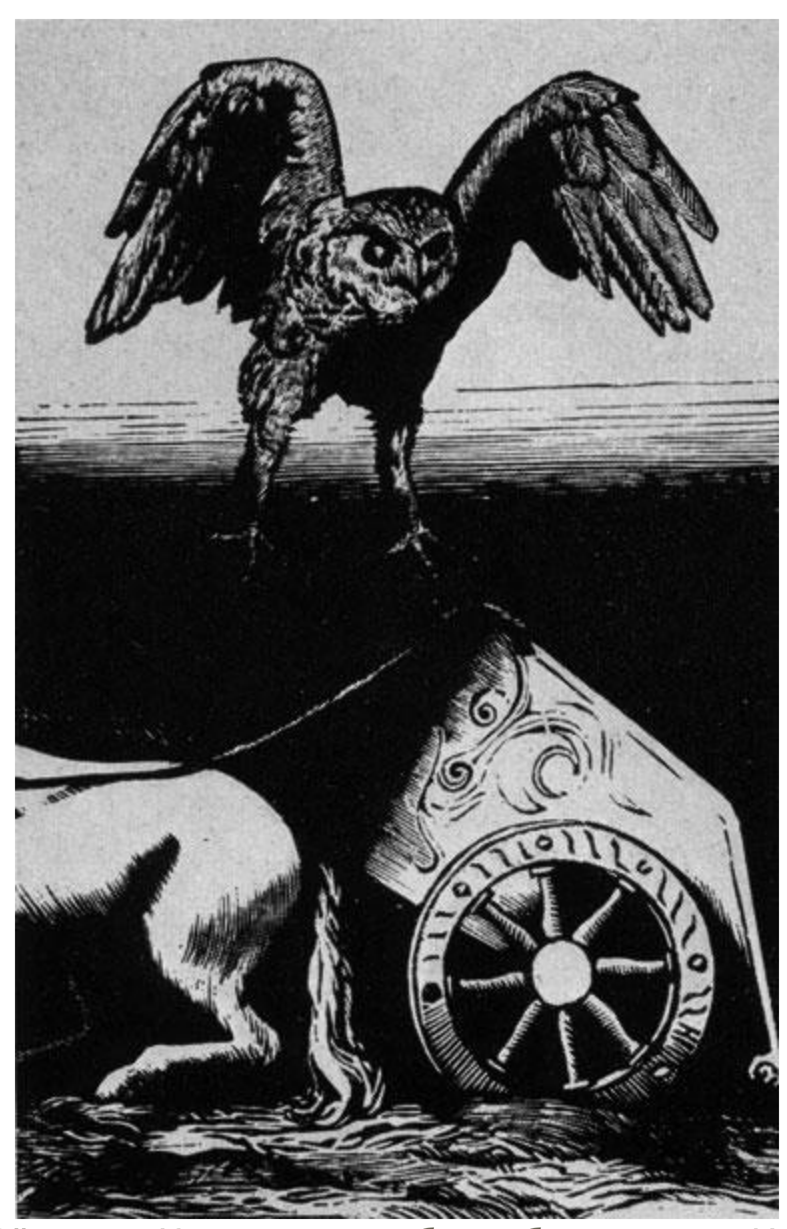
Темы разоблачения преступлений фашизма, военщины, рассказаны ли они в гротескных образах Вебера, Кралика, Хуббуха или во взволнованных драматических листах Гейгера, большой серии штутгартского графика О. Германа «Что они из нас сделали. Видения одного поражения», посвященной разгрому фашистов на Волге; темы борьбы против подготовки атомной войны, решены ли они в лирическом образе матери А. Хейнцингера («Жизнь под угрозой», 1959) или в страшных видениях К. Шеллемана и Д. Мейер-Вакс, в беспощадной сатире Вебера или в символических образах К. Рёссинга,— эти темы остаются главными в творчестве прогрессивных графиков ФРГ.

Наряду с этим в немецкой графике звучат темы, столь характерные для неореализма,— жизнь и быт рабочих и крестьян, поиски светлого жизнеутверждающего начала.

Изображению труда горняков, железнодорожников, сталеваров, их быту и отдыху посвящает свои гравюры на дереве А. Хейнцингер (р. 1911), большой цикл гравюр на дереве («Лицо человека», 1925—1955) создал В. Гейсслер (р.

1895, Вупперталь), борьбе за мир посвятил цикл ксилографии «Против подготовки войны, за мир» (1957) В. Кольберг (р. 1905, Гамбург). В этих работах проявляются лучшие традиции графики 20-х гг., следование творческим принципам К. Кольвиц и К. Мазереля.

Говоря о поисках жизнеутверждающего начала, нельзя не остановиться на творчестве одного из интереснейших графиков, работающих в ФРГ,— Отто Панкока (р. 1893). Уже до 1933 г. Панкок находит свою тему, свой художественный язык. Он любит изображать простых людей, связанных с землей, его привлекает пейзаж. Мир, созданный Панкоком в рисунках углем и гравюрах,— светлый, полный романтики чувств, благородной взволнованности художника. Вся внутренняя сила Панкока, народность и демократизм его искусства проявились в годы фашизма, когда художник стал душой антифашистского Сопротивления в Дюссельдорфе, объединив вокруг себя большую группу художественной интеллигенции. После 1949 г, Панкок продолжает работу над серией портретов писателей и художников, которую он начал еще в 1933 г. Он кончает цикл «Цыгане» (1948, уголь), создает большой цикл цветных гравюр на дереве, иллюстрирующих древнекитайский роман «Разбойники Лианг Шан-Морра» (1956—1957), снова рисует пейзажи, людей, портреты. Панкок любит определенность черно-белого пятна гравюры, он использует ее немногословность, декоративную нарядность. Его острым, метким поэтическим обобщениям, полным поэзии характерного, соответствует скупой штрих, четкий силуэт. В 1958 г. Панкок покидает Дюссельдорфскую Академию искусств, будучи не согласен с той поддержкой абстрактного искусства, которая осуществляется при содействии боннских властей. Панкок избран членом-корреспондентом Немецкой Академии искусств в Берлине (ГДР).



Карл Рёссинг. Колесница победы без седока. Из серии «Символы». Гравюра на дереве. 1948 г.

илл. 142 б

Еще одним крупным графиком, творчество которого составляет достояние национальной культуры, является Карл Рёссинг (р. 1897, живет в Гмундене). В послевоенные годы Рёссинг создал цикл станковых гравюр «Страдания наших дней» (1945—1946), где рассказал о трагедии человека, пережившего фашизм и войну; этой же теме посвящен цикл «Символы» (1948). Он иллюстрирует «Тиля Уленшпигеля» Ш.

де Костера (1948), одна из последних больших его работ — иллюстрации к «Одиссее» Гомера (1949—1950). Рёссинг работает в штриховой деревянной гравюре; он добивается большой достоверности формы, избегая деформации и преувеличений, создавая напряженность сопоставлением предметов, вводя символические и аллегорические фигуры.



Карл Рёссинг. Иллюстрация к «Одиссее» Гомера. Гравюра на дереве. 1949—1950 гг.

илл. 143 а

Поиски образа современного человека из народа, характерные для неореализма, нашли у прогрессивных художников ФРГ наиболее яркое выражение в живописи. В

первые годы после разгрома фашизма главной темой живописи были страдания народа, разрушения, причиненные войной, которая была навязана фашизмом немецкому народу. Тема страдания, необходимость выразить весь ужас, пережитый отдельной личностью, ее возмущенный протест вызвали к жизни традиции экспрессионизма, возродили экспрессионистическую живопись — скоропись душевных страданий личности, выплескивающуюся во внешний мир едва понятными субъективными образами. Характерно, что О. Диск в эти годы возвращается к своим ранним экспрессионистским опытам. Им созданы полотна «...Новая жизнь цветет из руин» (1946), «Инвалиды среди развалин» (1949) со всеми присущими «искусству руин» атрибутами: груды развалин, трупы, калеки, изуродованные войной. Темы войны, разрухи проникают даже в жанр натюрморта, например «Накрытый стол» (1949), «Корзина с фруктами на фоне руин» (1959) В. Гейгера.

Но уже с начала 50-х гг. в немецком демократическом искусстве все яснее звучат темы народа, обращения к социальным проблемам сегодняшнего дня. От Экспрессионистического неясного возмущения, от расплывчатых образов всеобщего страдания и унижения намечается переход к более ясному реалистическому осознанию действительности. Одной из центральных фигур этого процесса является А. Хейнцингер — живописец и график, руководитель группы «Новый реализм» в Мюнхене. Для живописи Хейнцингера характерны полотна: «Возвращающиеся домой собиратели хмеля» (1952), «Обеденный перерыв на стройке» (1960), «Комната игр в баре» (1958) и др. Художник создает обобщенные образы, скупо описывает обстановку. Его полотнам присуши широкие живописные плоскости, контрастные пятна света и тени. Для него не характерны жанровые формы критического реализма 19 в. В центре внимания художника стоит пролетариат как класс, его борьба, его повседневная жизнь. Это присуще и творчеству Д. Мейер-Вакс (р. 1908), работающей не только как график, но и как живописец, автора станковых и монументальных произведений.

К. Хуббух (р. 1891) поставил перед собой задачу создать в живописи галле-рею характерных типов своего времени, над которой он начал работать еще в 20-е гг. В 50-е гг. он создал образы молодого учителя, актрисы, подростков и др. Хуббух стремится дать напряженный психологический портрет. Он следует живописным традициям М. Бекмана. У него та же четкая оконтуренность фигур, противопоставление округлых крупных объемов тела нервной игре острых, резко очерченных складок одежды.

Для развития прогрессивных направлений в скульптуре ФРГ также характерна антифашистская тема. Это проявляется в работе над памятниками жертвам фашизма: проект О. Панкока для Дюссельдорфа (1949), проект В. Злфеса Для бывшего концентрационного лагеря в Дахау (1960) и др.

Антифашистская тема трактуется и в станковой пластике. Она занимает большое место в творчестве скульптора из Карлсруэ Г. Граефа (р. 1909). В созданных им группах «Страх и возмущение», «Пусть никогда не повторится война» (1951), «Женщины в бомбоубежище» (1950), «Инвалид войны с гармошкой» (1955), в суровых образах, решенных в монолитной пластической форме, аскетично и строго, чувствуется влияние скульптурных работ К. Кольвиц и Э. Барлаха.

Публицистичность решения типична для демократического направления станковой скульптуры Федеративной Германии. В некоторых работах достигается жанровая характерность, какой нет ни в живописи, ни в графике. Это работы М. Людике (р. 1919, Верхняя Бавария), Р. Штеффена (р. 1903), К. Лемана (р. 1905). Поиски характерного ярко проявляются и в портрете, например у Г. Маркса (р. 1889), Э. Рёдер или Г. Виммера (р. 1907), в работах которых полностью преодолевается живописная текучесть формы импрессионистов и господствует компактная, монолитная пластическая форма.

Большое развитие в демократическом искусстве получила и монументально-декоративная скульптура, идущая от традиций

Г. Кольбе, В. Лембрука, Э. Шарфа. Это многочисленные работы Штеффена для школ Гамбурга, Граефа для общественных сооружений и скверов Карлсруэ, Ф. Флсера и других.

За прошедшие пятнадцать лет демократическое искусство Федеративной Республики Германии развивалось во многом за счет творчества тех художников, которые сложились еще до нацизма и по праву являются достоянием единой национальной культуры Германии. В настоящее время на традициях этих мастеров выросло новое поколение молодых художников, которые несут дальше традиции гуманизма и реализма. Борясь за единую культуру Германии, в мужественном противоборстве с господствующими реакционными течениями в искусстве, они укрепляют силы прогресса и демократии, расчищая путь для воссоздания единой демократической Германии.

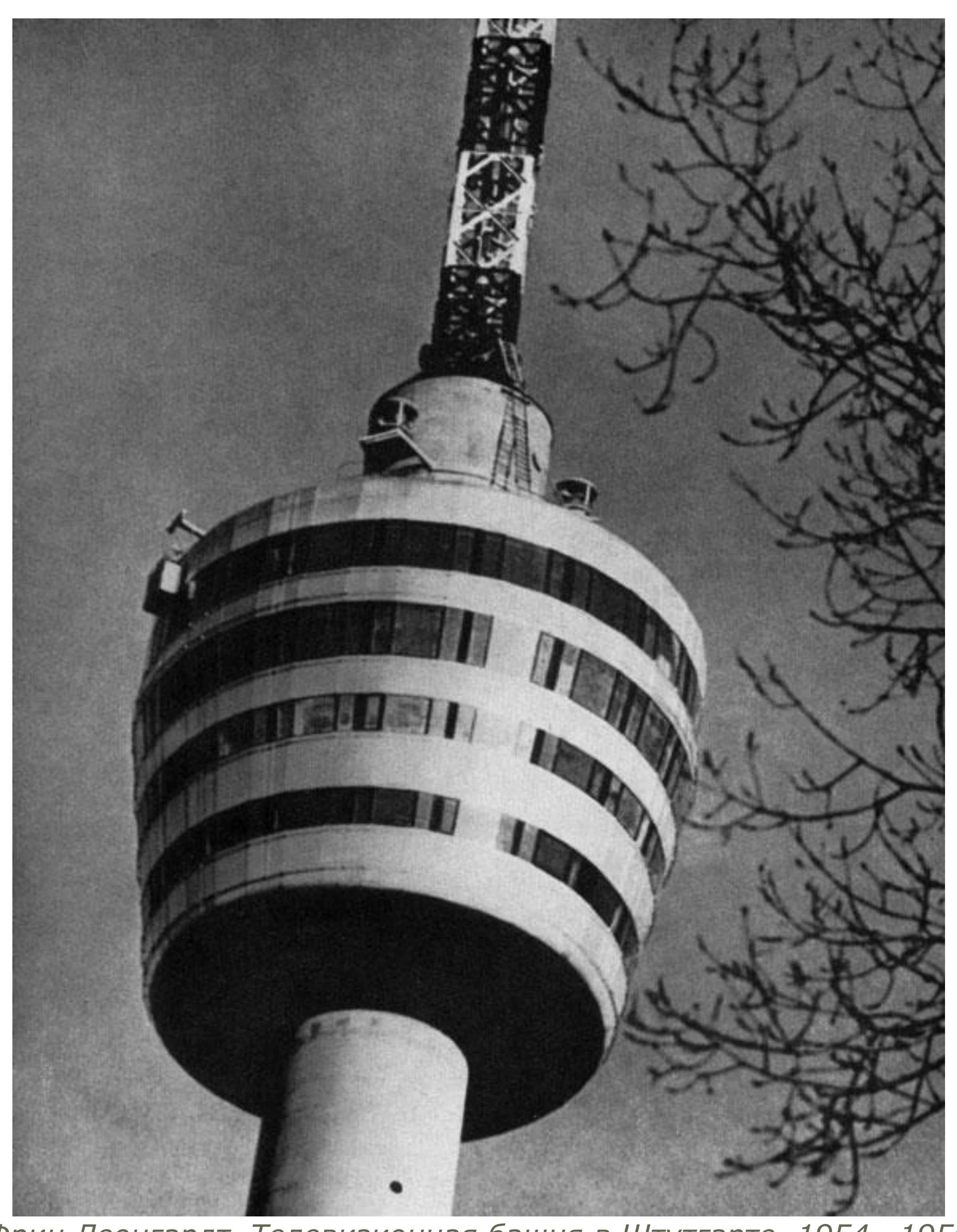
* * *

После краха фашизма развитие архитектуры в Германии пошло по двум путям. В Германской Демократической Республике немецкий народ, изгнав капиталистов и помещиков, приступил к строительству социализма и созданию социалистической культуры. Западная часть Германии, ФРГ и Западный Берлин продолжали идти по капиталистическому пути.

Благоприятная экономическая конъюнктура, сложившаяся в 50-е гг. и опиравшаяся на широкий приток капиталов из США, повлияла на расширение строительных работ в стране. Основное внимание уделялось строительству промышленных, инженерных и транспортных сооружений. В этих областях строительства архитекторы ФРГ добились в послевоенный период значительных результатов, создав ряд оригинальных сооружений.

Построенный в 1953 г. по проекту архитектора Е. Шнеидер-Эслебена четырехэтажный гараж в Дюссельдорфе по праву считается одним из наиболее значительных произведений

архитектуры ФРГ. Оригинально решена несущая конструкция здания. Она состоит из 15 поставленных вдоль прямоугольного в плане корпуса железобетонных рам, наружные углы которых оканчиваются консолями с выносом 3,75 м. К этим консолям на фоне сплошь остекленных боковых фасадов гаража подвешены на стальных стержнях въездные пандусы, что придает необычную ажурность и легкость внешнему облику здания.

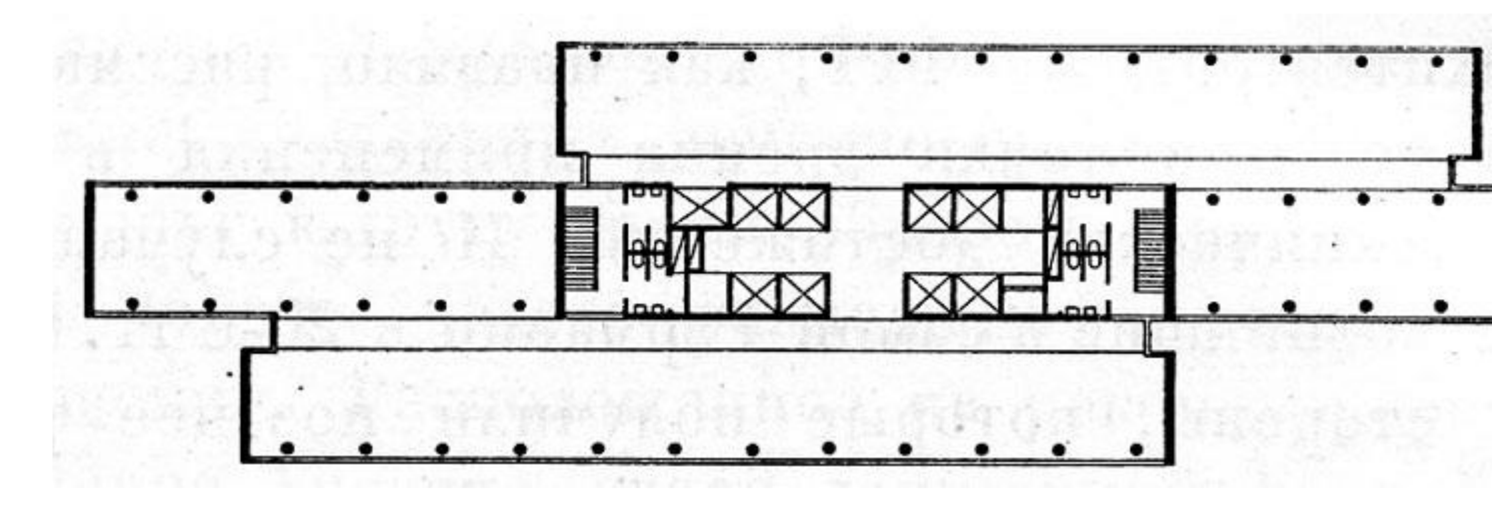


Фриц Леонгардт. Телевизионная башня в Штутгарте. 1954—1956 гг. Фрагмент верхней части.

илл. 140

Смелое конструктивное решение было осуществлено и при сооружении телевизионной башни в Штутгарте (1954—1956, архитектор Фриц Леонгардт), оказавшей влияние на разработку типа телевизионных башен в ряде стран. Она состоит из бетонного ствола конической формы (высота 161 м, нижний диаметр около 11 м), внутри которого устроены лифты и лестница. На высоте 136 м на этом стволе укреплена шестиярусная надстройка, в которой размещены технические службы, двухэтажный ресторан и две видовые площадки. Па верхнем конце ствола башни (диаметр 5 м) смонтирована металлическая мачта высотой 51 м.

Оригинально решена конструкция моста Северин в Кельне (1957—1960, архитектор Г. Ломер), полотно которого подвешено на вантах к одной центральной опоре высотой 85 м.



Гельмут Хентрих, Герберт Петшнигг. Здание фирмы Тиссен в Дюссельдорфе. 1957—1960 гг. План типового этажа.

рис. на стр. 221

В 50-е гг. в ФРГ интенсивно разрабатывались (в частности, известным инженером Фреем Отто, р. 1925) различные типы висячих конструкций и для перекрытия без опор большепролетных помещений. Некоторые из разработанных типов покрытий были осуществлены. Так, например, в построенном в 1952—1953 гг. в г. Карлсруэ по проекту

архитектора Э. Шеллинга так называемом Шварцвальдском зале концы тросов седлообразного но форме висячего покрытия заделаны в железобетонную балку замкнутой криволинейной формы, которую поддерживают 36 железобетонных столбов. Здание предназначено для организации спортивных соревнований, устройства выставок, проведения фестивалей и т. д. Почти весь наружный периметр зала имеет сплошное остекление, и его интерьер хорошо связан с окружающей здание природой. Примером удачно примененных большепролетных покрытий может служить также бассейн в Вуппертале (1957—1958, архитекторы Хетцельт и Хенеман), где концы тросов висячей кровли закреплены в верхней части консольно нависающих над продольными фасадами трибун для зрителей, а торцовые фасады имеют сплошное остекление.

Острый жилищный кризис в стране требовал срочных мер, и государство вынуждено было выделить ассигнования на жилищное строительство. По объему жилищного строительства ФРГ с середины 50-х гг. занимала одно из первых мест в капиталистическом мире. Однако качество этого строительства значительно уступало его размаху. Послевоенное жилищное строительство в ФРГ не внесло ничего существенно нового в развитие жилого комплекса и типов домов.

Строительство жилых домов рассматривалось лишь как необходимое дополнение к восстановлению промышленного потенциала страны. Это было ускоренное наращивание жилого фонда, причем острая потребность в жилище давала возможность строительным фирмам не уделять большого внимания качеству домов. За относительно короткий срок в стране было построено большое количество трех-пятиэтажных секционных домов с примитивной планировкой квартир, часто лишенных целого ряда современных удобств. В результате страна получила значительный жилой фонд, большая часть которого уже в 60-е гг. морально и технически устарела и требует замены, тем более что у многих домов, которые возводились наспех (некапитально), подходит к концу

нормальный амортизационный срок и целые жилые комплексы стоят перед перспективой превращения в трущобы.

Хотя в ФРГ много пишут о необходимости возрождения традиций немецкого функционализма 20-х гг. и даже создали в Ульме по образцу Баухауза училище, проектная и строительная практика показывает, что из традиций функционализма выхолащивается его прогрессивное содержание, которое в свое время во многом определялось конкретным социальным заказом, выполнявшимся архитекторами. А заказ этот был связан со строительством жилых комплексов для рабочих, что не могло не повлиять на характер всего этого творческого направления.

Архитекторы же ФРГ, как правило, рассматривают традиции функционализма прежде всего с точки зрения применения в проектировании и строительстве научно-технических достижении. И не случайно поэтому в ФРГ развивают не столько возникшие в самой Германии в 20-е гг. традиции функционализма, сколько те его стороны, которые получили позднее развитие в США. Именно в ФРГ, как ни в одной другой европейской стране, очень сильно влияние американской архитектуры, что во многом объясняется значительным сходством в характере социально-экономической структуры капиталистического общества этих стран. В ФРГ, например, так же как и в США, все большее значение получает в последние годы малоэтажное жилищное строительство. Здесь делаются попытки соединить творческие принципы «органической архитектуры» Райта с традициями «биологического функционализма», характерного в 20-е гг. для творчества Г. Херинга и Г. Шароуна.

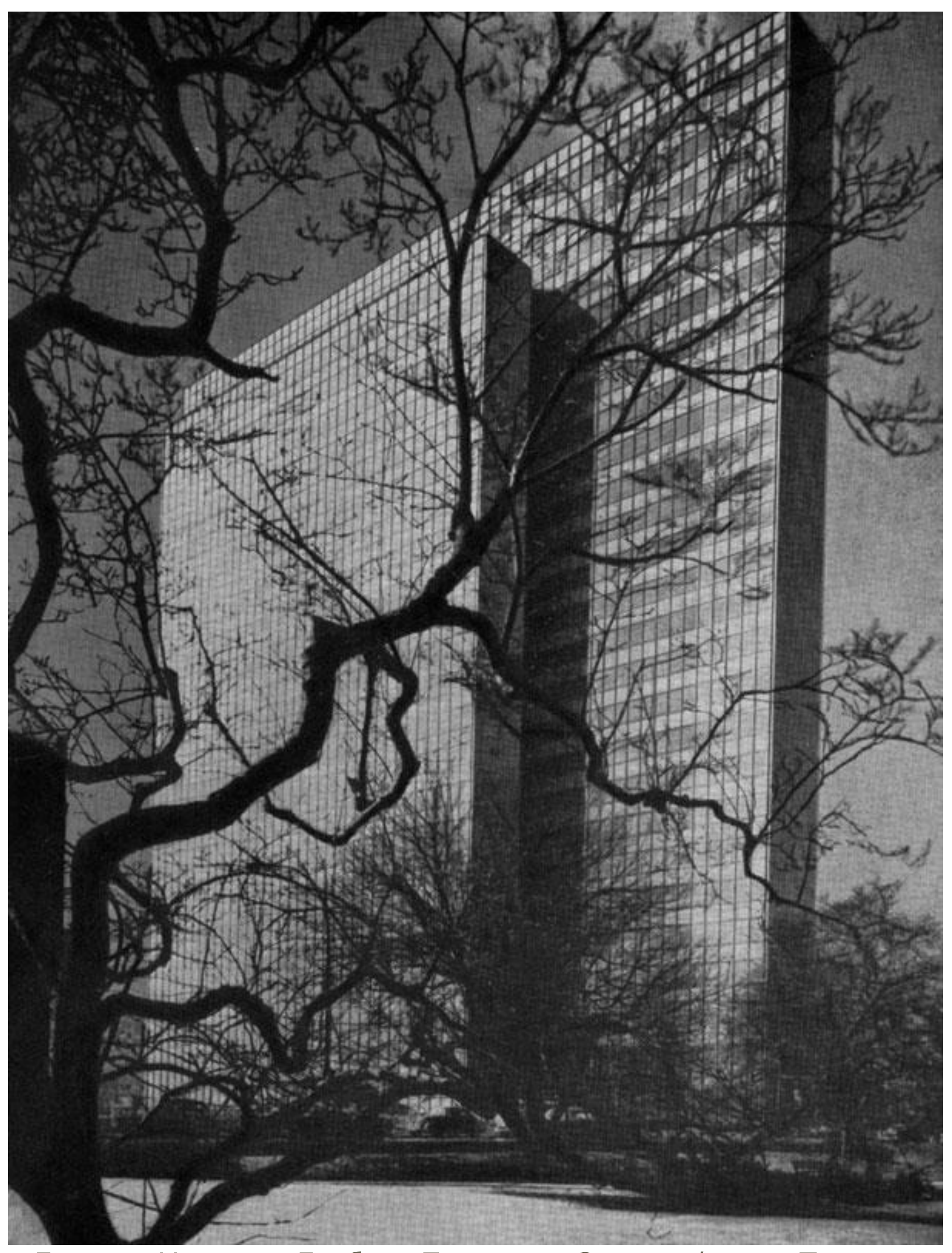
Г. Шароун является самым ярким представителем «органической архитектуры» в ФРГ, причем наиболее сильное влияние он оказал на проектирование театральных и концертных зданий, строительству которых уделяется значительное внимание. В 1952 г., участвуя в конкурсе на проект театра в Мангейме, Шароун создает здание, надуманная объемно-пространственная композиция которого

со сложными криволинейными формами никак не подсказывалась программой двухзального театра. В начале 50-х гг., когда архитекторы ФРГ пытались возрождать традиции функционализма, этот экстравагантный проект Шароуна не имел успеха. Однако уже в середине 50-х гг. влияние творчества Шароуна, в котором причудливо переплетаются традиции «биологического функционализма» и экспрессионизма 20-х гг. с приемами «органической архитектуры», можно видеть в работах целого ряда архитекторов и прежде всего во вновь построенных театральных и концертных зданиях (например, в Мюнстере и Штутгарте.). Близок к проекту театра в Мангейме и проект Шароуна для театра в Касселе.

Во второй половине 50-х гг. усиление иррационалистических тенденций в архитектуре ФРГ и Западного Берлина наглядно проявилось в том, что в конкурсе 1957 г. на проект концертного зала для филармонии в Западном Берлине первая премия была присуждена Шароуну, по проекту которого здание и было выстроено. Концертный зал представляет собой сложное в плане и по объемно-пространственной композиции сооружение с многочисленными изломами, выступами, острыми гранями и неожиданными углублениями. Это программное произведение Шароуна (в котором вместе с тем относительно удачно решена функциональная сторона) было поднято на щит архитектурной критикой и стало своеобразным знаменем иррационализма в архитектуре ФРГ конца 50—60-х гг.

Благоприятную почву нашла в ФРГ и та расцветшая в США во многом техницистская ветвь функционализма (школа Мис ван дер РОЭ), которая связана со строительством деловых и банковских зданий. Стеклянные призмы контор различных фирм в большом количестве выросли в 50-е гг. во многих городах ФРГ. Так, концерн Тиссена — одна из крупнейших монополий ФРГ — построил в 1957—1960 гг. новое конторское здание фирмы Тиссен в Дюссельдорфе по проекту архитекторов Гельмута Хентриха и Герберта Петшнигга. Объемно-пространственная композиция здания представляет

собой «пакет» из трех стеклянных «пластин» с глухими торцами. Боковые «пластины» меньше средней по высоте и ширине и сдвинуты по отношению друг к другу таким образом, что только средняя часть здания имеет широкий корпус — здесь размещена лифтовая группа, не требующая естественного освещения. Расположенное на реконструированной площади Яна Веллема здание концерна Тиссена своей лапидарной формой резко выделяется из окружающей застройки и, удачно сочетаясь с проходящей мимо него современной автомобильной эстакадой и с примыкающей к нему зеленью парка, действительно служит фирме хорошей рекламой.



Гельмут Хентрих, Герберт Петшнигг. Здание фирмы Тиссен в Дюссельдорфе. 1957—1960 гг.

илл. 141

Явное влияние архитектуры США сказывается и в строительстве таких сооружений, как здания атомных реакторов. Так, например, сооруженное в 1957 г. по проекту профессора Г. Вебера в Гархинге здание атомного реактора во многом повторяет подобное же по назначению сооружение, построенное несколькими годами раньше в Плейнсборо (США). Постройка в Гархинге имеет форму вытянутого эллипсоидального купола (диаметром и высотой 30 м), представляющего собой монолитную железобетонную оболочку толщиной 10 см. Снаружи купол облицован алюминиевыми листами.

Искусство Швейцарии

А. Тихомиров

Для путей развития изобразительного искусства Швейцарии, как и всей ее культуры, большое значение имели географические особенности страны, расположенной непосредственно между Францией, Германией и Италией. Но, испытывая влияние соседних стран, народ Гельветической конфедерации в свою очередь вносил вклад в культуру (в том числе и художественную) своих соседей, включая в их творческий обиход таланты своих сынов, а также тех немецких, французских и итальянских художников, которые длительно жили и работали в ЩвеЙцарии. Так, например, еще в 16 в. для творчества Ганса Гольбейна Младшего базельские годы имели первостепенное значение. В 18 в. Антон Графф (1736—1813) был единомышленником отца физиономики швейцарца Лафатера, и это сказалось на его портретном искусстве. Этьен Лиотар (1702—1789), имевший успех во многих европейских столицах (и даже в Стамбуле), в ряде своих наиболее удачных работ преодолел свой несколько натуралистически-скрупулезный документализм и в портретах

запечатлел для потомства аромат эпохи Жан Жака Руссо (портрет мадам д'Эпинэ; Женева, Музей).

В первой половине 19 в. ряд уроженцев Швейцарии, художников академической школы, имел успех в Париже: это ученик Давида — Леопольд Робер (1794—1835) и получивший известность как педагог Шарль Глейр (1806—4874); но оба не создали выдающихся ценностей ни для швейцарского, ни для французского искусства. Более самостоятельное направление проявилось в пейзажной живописи швейцарских художников, связавших свое творчество с природой своей родины. Это Максимилиан Мерой (1785—-1868), Александр Калам (1810—1864) и Бартелеми Менн (1815—1893). Если Калам, получивший европейскую известность, нередко впадает в несколько претенциозный штамп (хотя немало его этюдов сохраняет свою ценность и сейчас), то Менн сблизился с Добиньи, Руссо и Делакруа и самой искренней частью своего творчества — пейзажами — дал импульсы к оживлению швейцарского искусства. Недаром он стал учителем крупнейшего мастера нового швейцарского искусства — Фердинанда Ходлера, творчество которого развернулось, однако, уже в 20 в. В конце 19 в. европейскую известность приобрели швейцарцы по происхождению Арнольд Бёклин и Беньямин Вотье, а также итальянец Джованни Сегантини, один из основных этапов развития которого был органически связан с Швейцарией. Но эти явления правомерно освещены в разделах немецкого и итальянского искусства 19 в. (см. т. V). В 19 в. в швейцарском искусстве мы видим еще немало художников во всех областях станкового искусства, своеобразных мастеров, заслуживающих исторического признания. Это портретист Франк Буксер (1828—1890), анималист Рудольф Коллер (1828—1903), пейзажист Адольф Стэбли (1842—1901), сказочник Альберт Вельти (1862—1912), строгий рисовальщик, портретист Карл Штауффер Берн (1857—1891); последний был не только живописцем, но и мастером офорта. Бытовые картины Макса Бури (1868—1915) совмещали жизненность наблюдения с тонкой тональной живописью («После погребения», 1905; Берн, Музей).

По сравнению с перечисленными художниками Фердинанд Ходлер (1853—1918) является не только новатором и не только яркой творческой индивидуальностью. Деятельность Ходлера изменила все положение швейцарской живописи, которая показала себя способной сказать новое слово в европейском искусстве. Детство и юность художника, рано потерявшего родителей, были трудными. Но, пробивая себе путь к искусству, этот выходец из народа, из среды обездоленных сохранил в себе огонь суровой и пламенной воли. Случайная встреча с Бартелеми Менном, принявшим его в свою школу, вывела его на верный путь; у Менна, ученика Энгра, он получил навыки строгого рисунка и, главное, общую художественную культуру; это обеспечило позднее убедительность его столь новаторским поискам. До 1890-х гг. работы Ходлера полностью реалистичны и лишены того стилизованного монументализма, который позднее создал ему славу. Но уже тогда — в начале 1880-х гг.—Ходлер даже портретным работам стремится сообщить типизирующее, обобщающее звучание (своему автопортрету он дает название «Студент», портрету своего брата— «Ученик»). Хотя Ходлер скоро начинает получать премии, ему еще далеко до общего признания, которое ему принесли его первые большие символические композиции, решавшие «общечеловеческие» темы; их появление совпало с первыми шагами немецкого модерна. Такова его композиция «Ночь» (1890; Берн, Музей), в которой выявились и основные черты его своеобразного формального метода. Лаконизм, динамичность, повышенная напряженность выражения входят как бы в программную установку композиционных решений Ходлера. Крайне упрощены и доведены до возможной светлоты и чистоты цвет и тон, также приобретающий схематически-условное стилизаторское звучание. Однако объем, силуэт и подчеркнутая (часто синяя) линия контура, упрощенная трактовка форм движущегося тела — вся повышенно громкая, как бы мажорная система образных средств предстает в некотором противоречии с темами духовной немощи символических композиций Ходлера 90-х гг., с их модернистски-пессимистической тематикой

(«Разочарованные», «Усталые от жизни», 1892; обе — Берн, Музей; «Лето» с вертикально парящими девушками-ангелами).

В 1900-х гг. Ходлер продолжал писать свои несколько манерные композиции полусимволического содержания («Весна», 1901, Хаген, Музей; «Юноша, которым любуются женщины», 1903; «Любовь»; «Священный час», 1907; «Песнь издалека»). Перелом наступил в творчестве Ходлера с его переходом к темам исторической героики. Уже в 1896 г. он получает по конкурсу заказ на большие декоративные панно для Национального музея в Цюрихе. Наиболее впечатляющим является триптих «Отступление при Мариньяно» (в 1526 г. артиллерия Франциска I победила силу и мужество швейцарских пехотинцев, «непобедимых»). Художник, передавая гнев и мощь отступающих, показывает их несломленными. Его форма получает новый и впервые адекватный содержанию смысл и звучание. Однако Ходлер имеет успех в большей степени за рубежом, чем на родине. В 1900 г. он получает золотую медаль в Париже, а в 1908 г.— заказ в Германии. Иенский университет заказывает ему для актового зала большую композицию «Выступление иенских студентов в 1813 году».

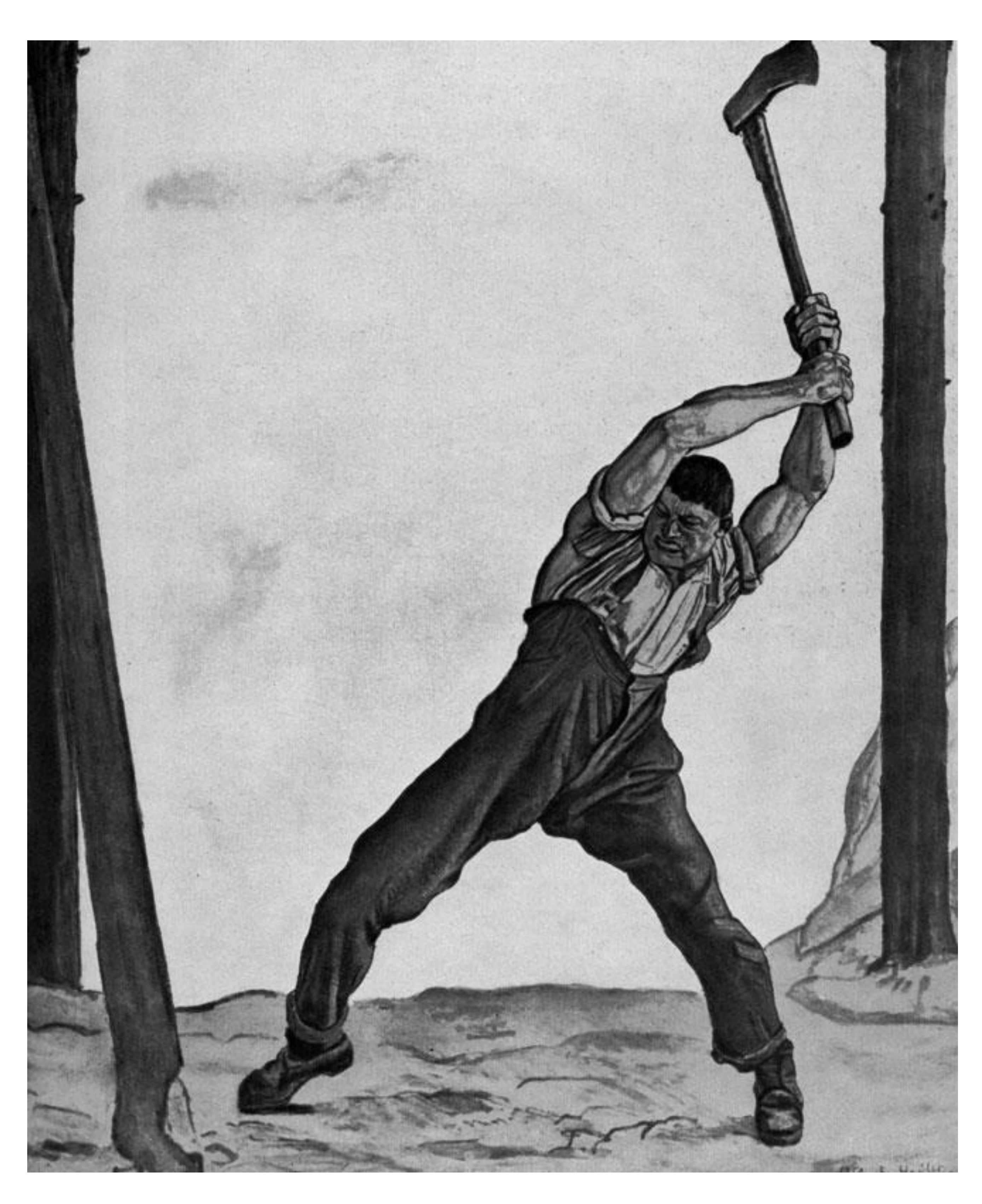


Фердинанд Ходлер. Выступление иенских студентов в 1813 г. Фреска Университета в Иене. 1908—1909 гг.

илл. 144

Ходлер делит свою композицию на два яруса сильно подчеркнутых по силуэту динамических групп. В нижней половине на переднем плане он располагает фигуры спешащих, одевающихся, снаряжающихся, садящихся на коней студентов; в верхней части по заснеженной насыпи движутся стремительные, но унифицированные шеренги марширующего отряда. Ходлер переводит эпизод на язык современных жестов, скорее сочетая и противопоставляя отдельные фигуры, чем связывая их в групповое единство; решение остается в основном силуэтным. Это произведение принесло славу Ходлеру.

В 1913 г. по заказу муниципалитета в Ганновере он увековечивает период Реформации в огромной композиции, названной им «Единодушие». Согласный ритм огромного числа единодушно поднятых в клятве рук создает сильный образ народного волеизъявления. Новый подъем знаменуют такие произведения, как «Косец» и «Дровосек» (1910; Берн, Музей). Стремительная энергия, с которой занесенный топор дровосека должен ударить под корень дерева, весь силуэт этого молниеносного и мощного движения — яркое изображение напряженного до максимума усилия, гимн человеческому труду.

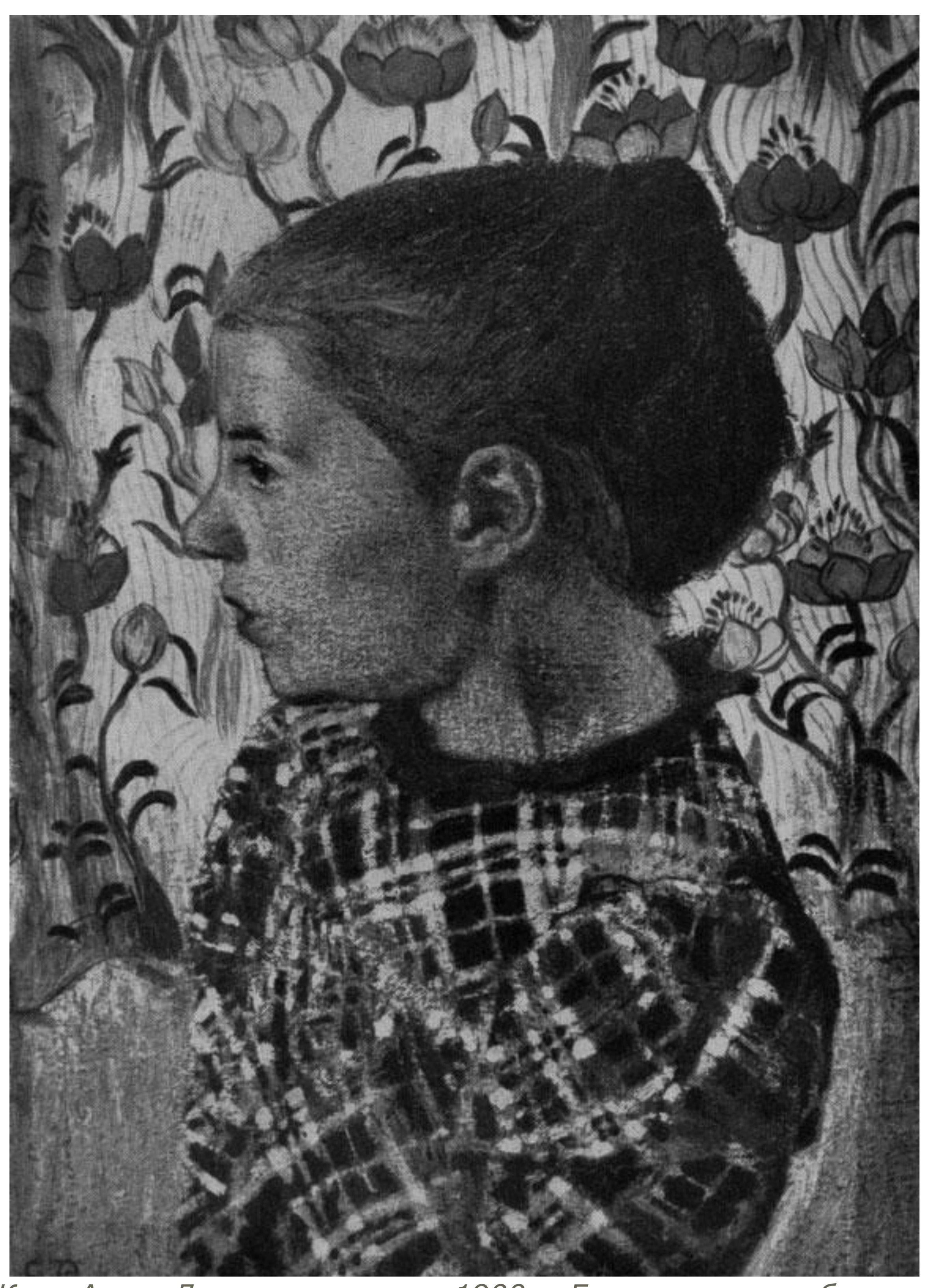


Фердинанд Ходлер. Дровосек. 1910 г. Берн. Музей.

илл. 145

Последние работы художника посвящены постепенному угасанию его длительно и тяжело болевшей жены. Они трагичны, полны боли. И тем не менее, как ни сильны пессимистические мотивы у Ходлера на разных этапах его пути, жизнеутверждающая воля у него сильнее всего. Он сам сформулировал свой основной лозунг: «То, что объединяет людей, сильнее того, что их разъединяет».

Хотя после Ходлера швейцарские художники не порывали своих связей с великими соседями, создавшаяся (в особенности в Берне) собственная швейцарская школа сама стала привлекать к себе зарубежных художников. Ближе всего к Ходлеру стоит творчество Куно Амие (р. 1868). В его композициях колорит приобретает господствующее значение; недаром он длительно работал во Франции, в Понт-Авене. Амие более лиричен, чем его суровый учитель, и, разумеется, не обладает импонирующей силой Ходлера («Девочка в цветах», 1900, «Купание», 1908, и др.). Ближе всего к принципам Ходлера «Дирижер» (1919; Берлин). Стремительный жест музыканта, обуреваемого стихией звуков, передай четко и почти жестко отчеканенным силуэтом на светлом фоне. Постепенно у Амие усиливаются декоративные моменты («Концерт ангелов», 1924).



Куно Амие. Девочка в цветах. 1900 г. Берн, частное собрание.

илл. 146

В творчестве Джованни Джакометти цвет приобретает еще большее значение, притом в его пленэрном понимании, со всей сложностью воздушных рефлексов, цветовых контрастов, отношений и даже разложением цвета в живописи.

Среди скульпторов Швейцарии конца 19 в. Винченцо Вела (1820—1891) в большей степени связан с искусством Италии, хотя в Швейцарии он работал длительное время и там существует музей, где собраны его произведения. Своеобразным ваятелем был Родо Нидергейзерн (1863—1913). Мастер восемь лет работал в мастерской Родена. Им созданы выразительные бюсты Верлена и Ходлера, статуи, изображающие стихии («Обвал» и «Поток»). Его тревожный темперамент сильнее всего воплощен в статуе гневного и страдающего Иеремии (Женева, Музей). Не только замысел, но самое исполнение — манера лепки, трепетная и нервная,— говорит о душе человека нового переходного времени.

В первые десятилетия 20 в. в Швейцарии возрос интерес к искусству, внимание к нему, возросли и благоприятные материальные предпосылки, однако само искусство не достигло высокого уровня. Политическая стабилизация способствовала утверждению мелкобуржуазного быта с узким горизонтом идейных интересов. Одаренные художники Швейцарии часто переселялись во Францию и другие страны (например, Валлотон, Стейнлен, Корбюзье). Однако следует отметить, что при всей остроте видения живописи Валлотона свойственна графичность и суховатость, столь характерные для швейцарского искусства.

В период между двумя мировыми войнами искусство Швейцарии находилось в сетях малооригинальных вариантов мирового космополитического формализма. Группа художников (например, «Группа 33»), организовавшаяся в стороне от торжествующего абстрактивизма, не выделила, однако, явлений большой силы.

Но и среди новых швейцарских художников, связанных в той или иной степени с французским авангардизмом, выявляются тенденции в сторону более живого и

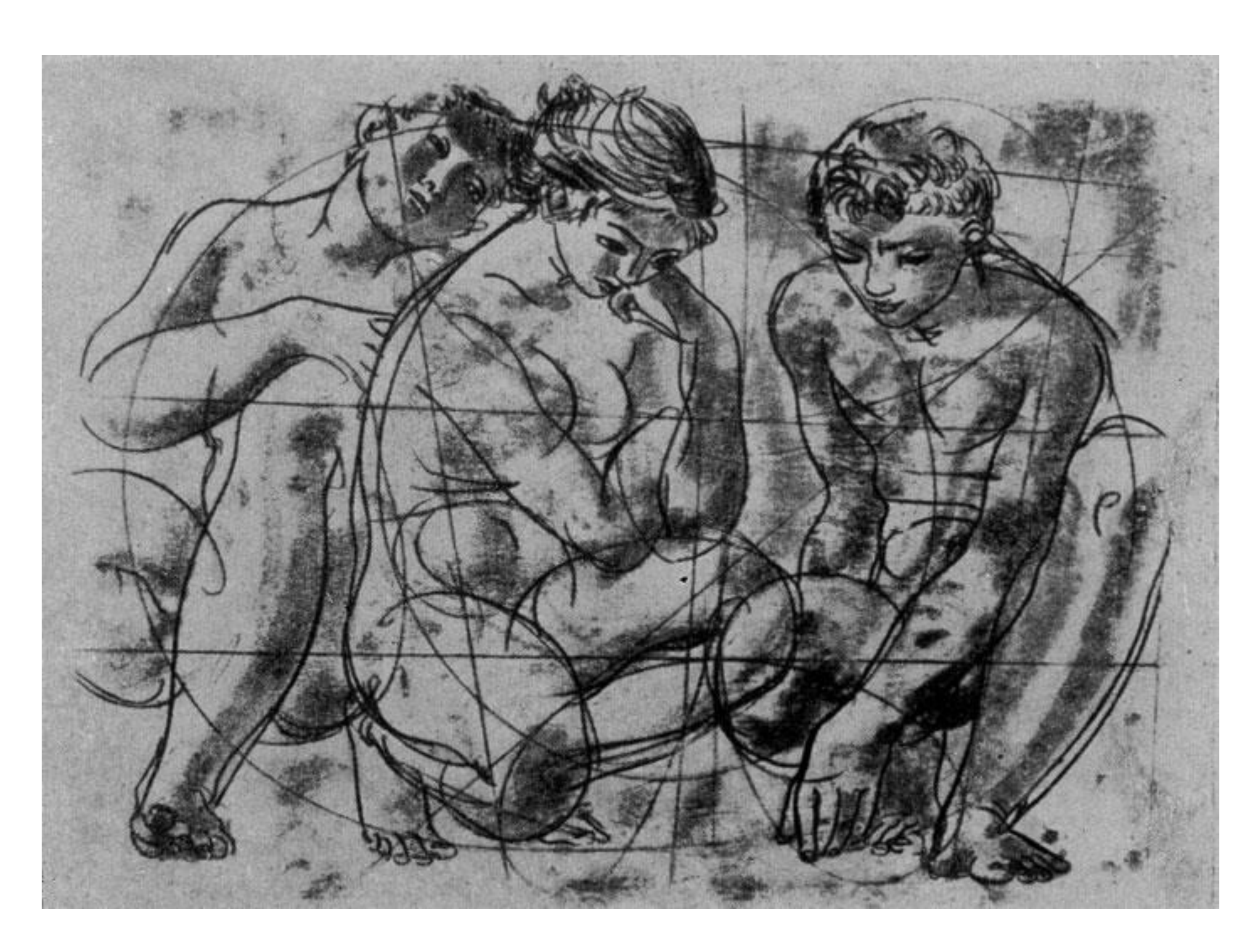
сознательного искусства. Примером может служить творчество Ганса Эрни (р. 1909). Сын рабочего-машиниста, он сперва обучался в швейцарских художественных школах, затем работал чертежником в архитектурных мастерских. Эрни прожил ряд лет в Париже, где испытал влияния сюрреализма и абстракционизма.

Увлечение геометрической орнаментальностью чертежей с их математическими ритмами отразилось в ряде его живописных работ. Но в дальнейшем Эрни пытается насытить свои композиции идеями все большей общественной значимости, стремясь поставить свое искусство на службу идеям социализма. Однако его композициям, в которых ритмический момент линейно и силуэтно определяет формальное решение, часто недостает убедительности, дающейся непосредственным впечатлением от явлений действительности, претворяемой в образ. Наряду с этим в наиболее реалистических произведениях («Семья», «Три поколения на берегу моря», литография «Беседа», и др.) Эрни в опоэтизированных, мелодических композициях достигает не только пластической гармонии, но и жизненной теплоты. Значительностью, глубиной характеристик отличаются некоторые портретные образы Эрни. »



Ганс Эрни. Эйнштейн. Фрагмент фрески Музея этнографии в Невшателе. 1954 г.

илл. 147 а



Ганс Эрни. Беседа. Цветная литография. 1955 г.

илл. 147 б

Творчество Эрни являет собой пример проникновения идей социализма в сферу буржуазного искусства 20 в..

Искусство Италии

В. Горлинов (изобразительное искусство; раздел до 1919г. Ю. Колпинский); О. Швидковский, С.Хан-Магомедов(архитектура)

Изобразительное искусство Италии в 20 в. внесло существенный вклад в развитие художественной культуры, заняв одно из первых мест в духовной, эстетической жизни капиталистической Европы. И действительно, в период общего кризиса капитализма и пролетарских революций ряд существенных тенденций как распада старой буржуазной культуры, так и формирования нового, прогрессивного искусства не могут быть поняты без учета опыта развития итальянского искусства этого времени.

Этому способствовал ряд исторических причин. В период, непосредственно предшествовавший первой мировой войне, отсталость и слабость итальянского империализма обострили кризисные явления в ее культуре. Эта же относительная слабость итальянского капитализма, нищета народных масс в сочетании с большой активностью рабочего класса привели после окончания войны в 1919 г. к сложению объективной революционной ситуации в стране (занятие фабрик рабочими, мощное революционное движение батраков и т. д,). Однако трусость и нерешительность реформистских лидеров социалистической партии, относительная слабость только что основанной (в 1921 г.) Коммунистической партии предопределили разгром назревающей революции. Чтобы одержать эту трудную победу, блок крупной буржуазии и аграриев предал принципы и традиции буржуазно-демократических свобод и законности и развернул беспощадный контрреволюционный террор. Италия была той крупной капиталистической страной, где впервые возник фашизм, где была разработана методика фашистского террора и агрессивной фашистской реакционной демагогии. Фашизм, поставленный у власти империалистической буржуазией в конце 1922 г., продержался в Италии свыше двадцати лет и смог весьма наглядно продемонстрировать все специфические черты, свойственные фашистско-тоталитарному варианту реакционной лжекультуры империализма.

В годы, последовавшие за разгромом фашизма во второй мировой войне, в ходе которой в жестоких партизанских боях народного Сопротивления выковывались новые

демократические традиции итальянского народа, итальянской нации, Италия стала одной из тех капиталистических стран, где Коммунистическая партия оказалась ведущей силой в борьбе трудящихся масс за свои права, за мир, за демократию. В Италии этого периода идеи демократии и свободы глубоко захватили ум и сердце широких кругов творческой интеллигенции, предопределив ту интенсивную и противоречиво сложную художественную жизнь, которой живет современная Италия.

Именно в эти годы расцвела замечательная реалистическая и гуманистическая прогрессивная кинематография Италии, представляющая одну из вершин нового реализма 20 в. в странах капиталистического мира. Эта кинематография дала мировой культуре такие имена, как Витторио де Сика, Росселлини, Феллини, Антониони, Висконти, Джерми, творчество которых известно в нашей стране. Именно в Италии наряду с Францией сформировалась целая плеяда писателей и поэтов, идущих по пути поисков искусства страстно правдивого, гуманистического, связанного с жизнью и чаяниями народных масс. Таково творчество писателя и художника К. Леви, поэтов и прозаиков А. Моравиа, П. Пазолини, Квазимодо, театральная деятельность драматурга и актера Эдуардо де Филиппе, без которых нельзя себе представить всю сложность путей развития современной западной прогрессивной культуры. Весьма значителен и вклад современных архитекторов Италии, умеющих в ограничивающих размах их творческих исканий рамках капитализма успешно развивать рациональную основу современного зодчества.

Поучительны и судьбы современного изобразительного искусства Италии, ставшей после 1945 г. одним из центров возрождения и развития реалистических, демократических направлений в живописи и скульптуре. К этому направлению принадлежит творчество коммунистов Пиццинато и Гуттузо (искусство Гуттузо получило широкое признание в нашей стране — он был избран в 1962 г. почетным членом Академии художеств СССР), Мукки; искусство таких идущих сложным

противоречивым путем мастеров, как Дзигайна, Фарулли, Дзанканаро, молодой Э. Калабрия, и многих, многих других. Замечательны достижения сегодняшней итальянской скульптуры, давшей таких интересных мастеров, как Мадзакурати и в особенности как один из лучших мастеров-реалистов современного мирового искусства Джакомо Манцу.

В целом итальянское изобразительное искусство в своем развитии прошло три этапа. Первый — с начала 20 в. и до конца 1922 г. Центральным явлением в этот период был итальянский футуризм. Второй — это период фашистской диктатуры, период относительного господства реакционных, официальных форм демагогического искусства, обслуживающего потребности «режима». В последние годы господства фашизма — годы его кризиса и неотвратимо надвигающегося окончательного краха — постепенно крепнет искусство, оппозиционное «режиму», его «культурной» политике. И, наконец, третий этап, зародившийся в годы Сопротивления, продолжается и по сей день. Для него характерны сложная борьба и переплетение художественных явлений, связанных или с культурой господствующих классов Италии, или с культурой демократической, народной, более или менее последовательно выступающей против господства капитализма или хотя бы не принимающей его «образа жизни», этически и эстетически против него протестующей.

* * *

К началу 20 в. в изобразительном искусстве Италии завершили свой творческий путь мастера веристического реализма (см. V том). Большинство значительных мастеров этого направления ушли из жизни в конце 19 в. Исключение составлял Дж. Фаттори, скончавшийся в 1908 г. Тон задавали мастера салонного характера, с осторожной умеренностью использовавшие опыт импрессионизма или поверхностно подражавшие в своих бравурных росписях Тьеполо (А. Спадини, 1833 — 1925; А. Манчини, 1852—1930). С импрессионизмом был связан и такой крупный мастер европейской скульптуры, как Медардо Россо (1858—1928).

Развивались и явления, аналогичные символическому модерну, столь бурно расцветшему в странах Центральной Европы: например, проникнутое чертами мистицизма и символической литературности искусство Г. Превиати (1852—1920) или А. Сарторио (1866—1932). Однако по сравнению с литературой, где выступила такая значительная фигура, как Габриеле д'Аннунцио, модерн и декадентский символизм не дали в изобразительном искусстве ни одного значительного имени и не получили широкого развития. В целом первые годы 20 в. не породили ни одного сколько-нибудь значительного явления в погрязшем в унылом провинциализме итальянском изобразительном искусстве.

Заметное место в современной культуре капиталистической Европы Италия начинает занимать с момента появления в 1909 г. футуризма — одного из первых открыто враждебных реализму направлений в искусстве 20 в. Возникший одновременно с кубизмом, футуризм, в отличие, от кубизма и появившегося несколько позже конструктивизма, положил начало субъективной, лихорадочно-истеризован-ной, открыто иррациональной линии в эволюции формализма. Футуризм в Италии был сложным явлением, в котором получил свое косвенное мистифицированное выражение и тот дух неудовлетворенности социальной действительностью и нервной растерянности перед ее противоречиями, который в эпоху сложения империализма был столь характерен для широких слоев интеллигенции и терявшей почву под ногами мелкой буржуазии. Итальянскому футуризму, проявившему себя в литературе, изобразительном искусстве, музыке и театре, были свойственны и элементы отвлеченного бунтарства и радикализма. Однако, в отличие от русского футуризма, в нем отсутствовало иди почти отсутствовало, так сказать, левое крыло, чей протест против действительности, пусть в смутной и превратной форме, носил активно антикапиталистический характер. Ничего подобного раннему Маяковскому или хотя бы Каменскому или Хлебникову итальянский футуризм не дал. Для итальянского футуризма характерна скорее воинствующе националистическая позиция ряда его представителей.

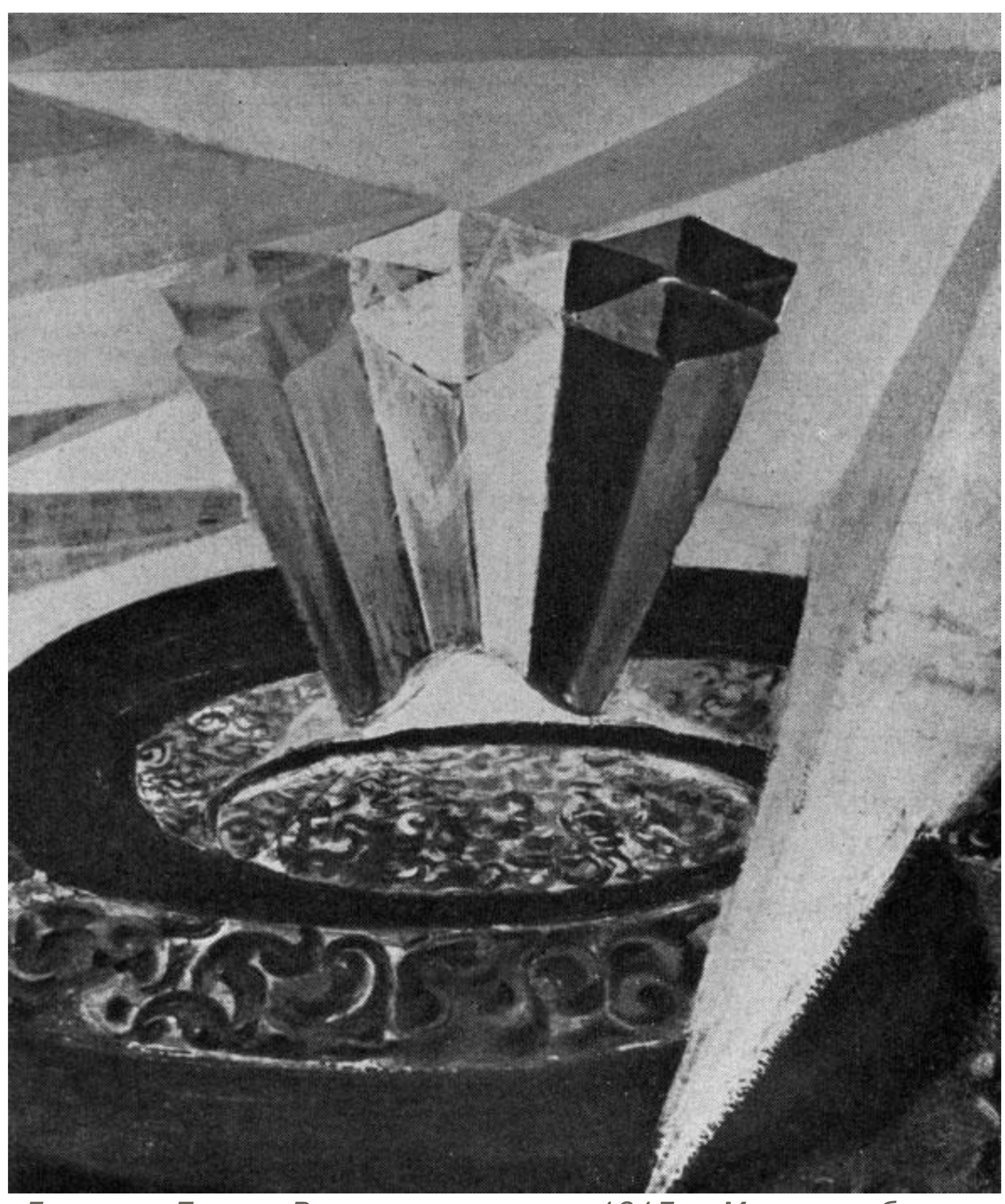
Дело в том, что в сравнительно недавно объединенной в единое национальное государство Италии был очень силен и живуч порожденный освободительной борьбой национально-патриотический дух, переродившийся, однако, в 20 в. в воинствующий шовинистический национализм. Футуристы в своих манифестах и выступлениях беспощадно высмеивали мещанский провинциализм, трусливую вялость своей буржуазии, злобно и беспощадно издевались над ее эпигонской приверженностью традиции, над пошлым салонным искусством. Они возвещали неизбежный приход нового искусства и культуры будущего, отсюда и само название и течения «футуризм» (от итальянского futuro — будущее). Однако это будущее в социальном плане большинству из них, в частности их лидеру и теоретику Филиппе Маринетти (1876—1944), представлялось в плане пробуждения наступательной активности, «динамизации», «модернизации» современной им капиталистической Италии. Первый манифест футуристов, опубликованный 20 февраля 1909 г. в реакционной французской газете «Фигаро», квалифицировал футуризм как «движение антифилософское, антикультурное, спортивное и воинственное...»; «...футуристы — мистики действия. . . они обожают жизнь в ее яркой красочности, многообразности, в ее мускульной спортивности»,— заявляли дальше футуристы. Нетрудно увидеть, что такие взгляды футуризма содержали в себе возможность перехода через «мистику действия», через культ силы и иррациональности к открыто реакционным общественным позициям. И действительно, объективно — бессознательно для ряда представителей футуризма и совершенно сознательно для таких людей, как сам Маринетти,—футуризм явился идеологическим выражением стремления наиболее активных группировок итальянского капитализма к форсированному преодолению своей «отсталости» и «бедности», к направлению стихийного недовольства широких кругов мелкой буржуазии по пути истеризованного шовинизма. Не случайно Маринетти в своих романах воспевал кровь, жестокость и насилие. Не случайно большинство футуристов приветствовало колониальную войну Италии 1911—1912 гг., приведшую к колонизации Триполи и

Киренаики. Не случайно Маринетти ратовал за вступление Италии в первую мировую войну. Не случайно в одной из первых фашистских демонстраций Маринетти шел рядом с Муссолини во главе фашистских банд.

Конечно, для ряда художников прямая связь внешне радикальной фразеологии футуристических «теорий» с активизирующейся политической реакцией не была ясна. Все же и их искусство при всей субъективной честности ряда его носителей показывало, что смесь смутного антифилистерства, истеризованнонЙ веры в «мистику действия», отвлеченного от конкретной связи с реальной жизнью художественного самовыражения своих смутных чувств и представлений, могла породить лишь столь же неопределенно смутное и отвлеченно эмоциональное искусство, далекое от правды жизни, лишенное подлинно значительных идей.

Наиболее характерными для футуризма мастерами в области литературы кроме Маринетти были Преццолини, Д. Папини (не разделявший, впрочем, воинствующие реакционные взгляды своего лидера). В живописи и скульптуре наиболее типичными фигурами были Умберто Боччони (1882—1916), Джакомо Балла (1871—1958), Джино Северини (р. 1883) и Карло Карра (р. 1881). Живопись футуризма представляла собой беспокойное нагромождение объемов и линий, в которых с трудом угадывались искаженные изображения людей и предметов. В отличие от кубистов футуристы своим раздроблением и искажением форм предметного мира не претендовали на выявление его геометрической, вернее сказать, стереометрической структуры, не ставили перед собой отвлеченно-рассудочной задачи «построения объемов на плоскости». Деформация видимого мира у этих «мистиков действия и движения» преследовала задачу растворить материальную устойчивость предметных форм в стремительной динамике ритмов и линий. Ради достижения этой цели футуристы ломали формы, вносили динамически резкие контрасты цвета, подчеркивали стремительно беспокойную игру линий и плоскостей в своих композициях. Такова, по существу, абстрактная композиция Баллы «Выстрел

из ружья» (1915; Милан, собрание Маттиоли), полная лихорадочного беспокойства и хаотической запутанности картина Боччони «Материя» (1912; Милан, собрание Маттиоли). Для работ футуристического периода Карло Карры характерен интерес к сочетанию острой динамики с некоторой декоративной законченностью целого (коллаж «Война живописи», 1914—1915). Следует упомянуть такие работы Карры, как «Всадник» (1914; Милан, собрание Маттиоли) и «метафизический натюрморт» «Композиция с ТА» (1916; Милан, собрание Юккер).



Джакомо Балла. Выстрел из ружья. 1915 г. Милан, собрание Маттиоли.

илл. 148 а



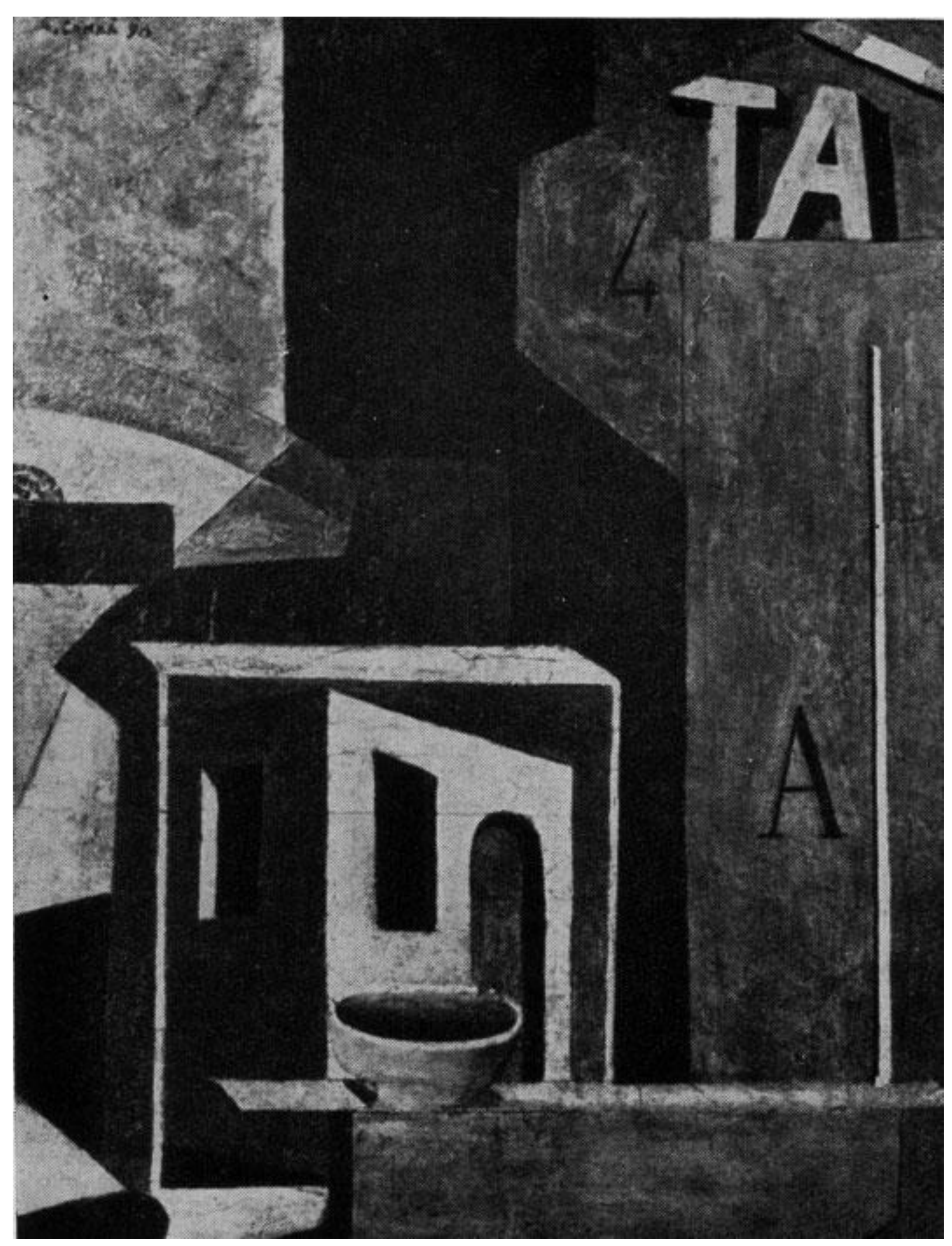
Умберто Боччони. Материя. 1912 г. Милан, собрание Маттиоли.

илл. 148 б



Карло Карра. Всадник. Коллаж. 1914 г. Милан, собрание Маттиоли.

илл. 150 а



Карло Карра. Композиция с ТА («метафизический натюрморт»). 1916 г. Милан, собрание Юккер.

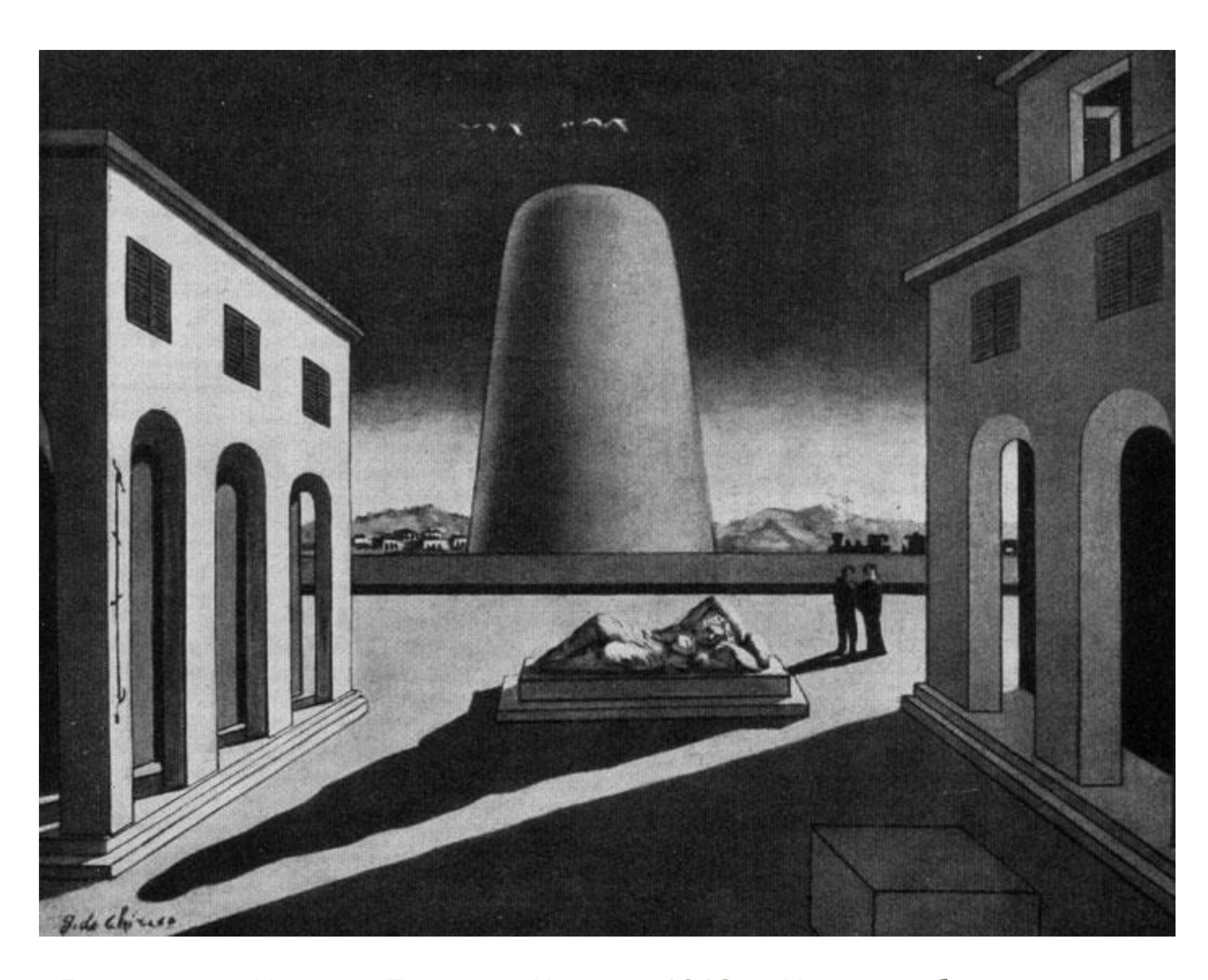
илл. 150 б

Футуризм как художественное течение исчерпал себя уже к началу 20-х гг. Как идеологическое явление, могущее быть

использованным в своих целях империалистической реакцией, он вскоре после прихода фашизма к власти также изжил себя, поскольку в условиях насаждения авторитарного государства, провозглашения его вечной незыблемости, воспевания дисциплины и организованного послушания как главной добродетели гражданина «великой империи» псевдорадикальная фраза и разрушительный пафос футуристической программы оказались «устаревшими» и неуместными. И хотя Маринетти был введен в Академию и к ряду футуристов было проявлено соответствующее «благоволение», многие из художников убедились в исчерпанности футуристического эксперимента. Карра вернулся к изобразительным формам, связанным с поисками монументального обобщения видимого мира («Лодка», 1920-е гг.), Северини же, автор ряда футуристических работ (например, «Голубые танцовщицы», 1912; Милан, собрание Маттиоли), стал одним из главных теоретиков неоклассицизирующих направлений, возникших в 20-х гг. Лишь небольшая группа художников продолжала работать в старой системе, постепенно вырождающейся в тяжеловесно украшательскую по форме манеру

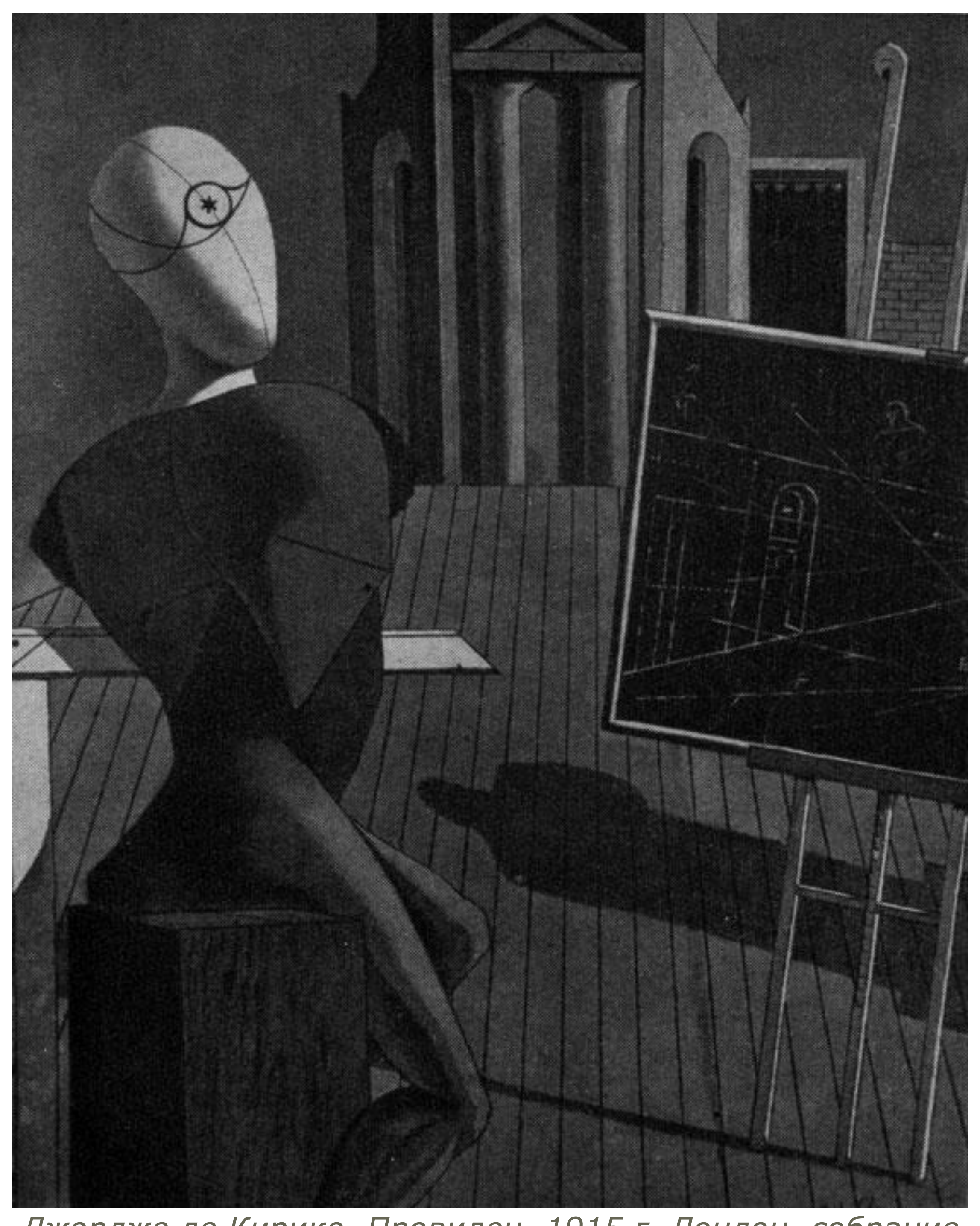
Другим формалистическим направлением, сложившимся в 1910—1913 гг. и явившимся в некоторых отношениях предтечей сюрреализма во Франции, Швейцарии и Германии, было движение так называемой «метафизической живописи» (крупнейшие представители — Джорджо де Кирико, Моранди, одно время и Карра). Представители «метафизической живописи» не порывали с изобразительностью. Однако они стремились раскрыть через мир предметных форм и изображений «тайный», «магический» смысл вещей и жизни, лежащий по ту сторону их физического существования. Отсюда неожиданная произвольность сочетания отдельных предметов и тел, помещенных в лишенном воздуха, отчужденном, неподвижном пространстве, залитом холодным, ровным ирреальным светом. Апеллирование к «сновидству» и подсознательным ассоциациям, превращение реального мира в сумму загадочных символов и знаков — характерная черта «метафизической живописи», особенно четко выраженная в

таких работах Кирико (р. 1888), как «Площадь Италии» (1912), «Волнующие музы» (1916), «Провидец» (1915). Однако, в отличие от сюрреалистов, Кирико никогда не прибегает к нарочитым нелепостям типа мягко свисающих часов, женщин с выпотрошенным животом, мирно разгуливающих по пейзажу. Культ гнусно-отвратительного, кошмарно-безумного был чужд более уравновешенному и сдержанному искусству Кирико. К 20-м гг. «метафизическая живопись» уступила место в искусстве Европы более последовательно заумному сюрреализму. Кирико же, пройдя через опыт «метафизической живописи» и подготовив в какой-то мере появление сюрреализма, не пошел сам по Этому пути, а вернулся к изобразительным традиционным формам живописи, создав в 20-е гг. ряд интересных портретов и автопортретов. И по настоящее время Кирико продолжает придерживаться этих традиций, упорно противостоя эпигонам тех направлений, через которые он прошел в годы своей молодости. Среди художников этой группы следует упомянуть Джорджо Моранди (1890—1964). Его композициям свойственна строгая уравновешенность («Натюрморт», 1918).



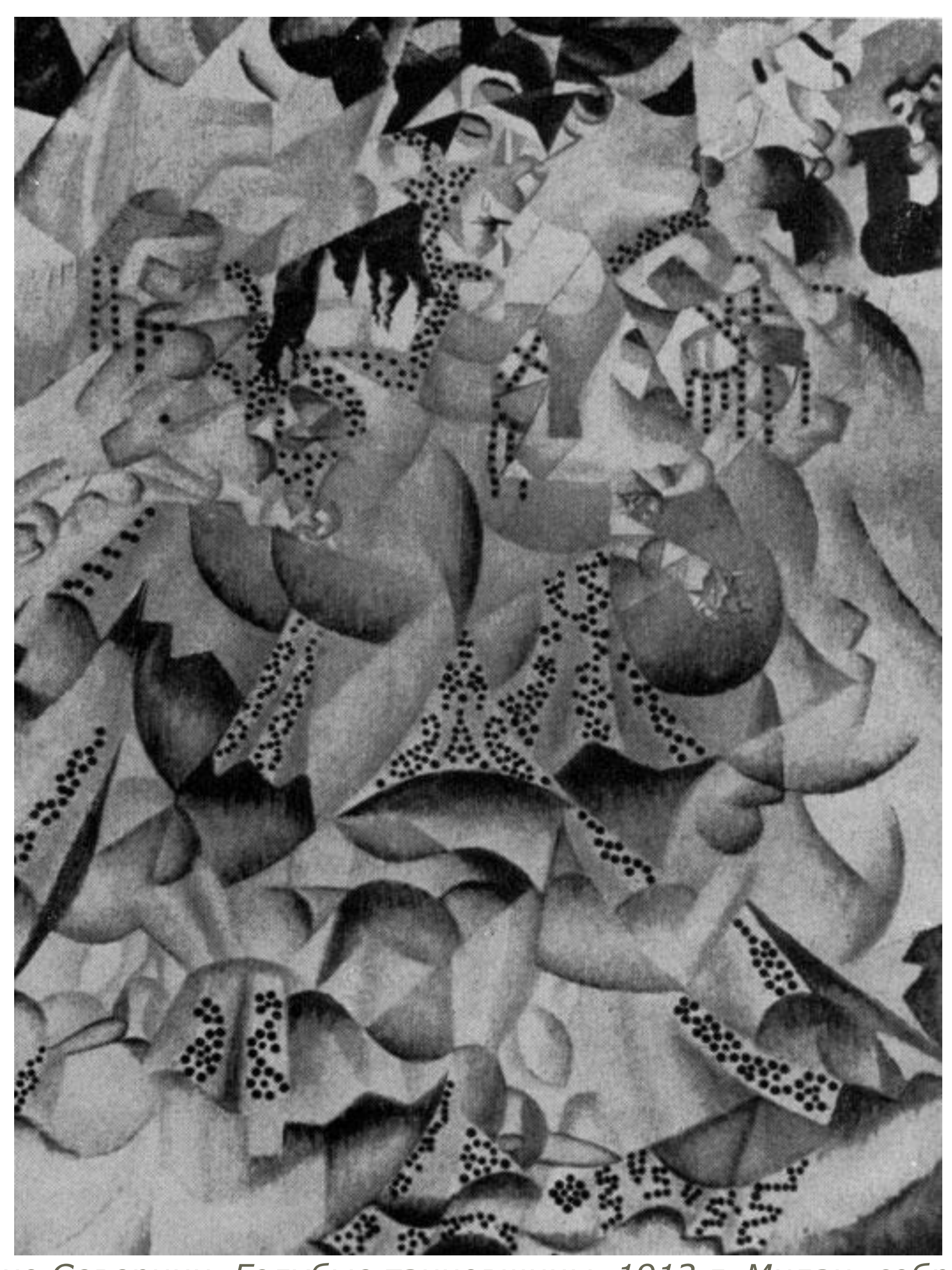
Джорджо де Кирико. Площадь Италии. 1912 г. Милан, собрание Джези.

илл. 151 а



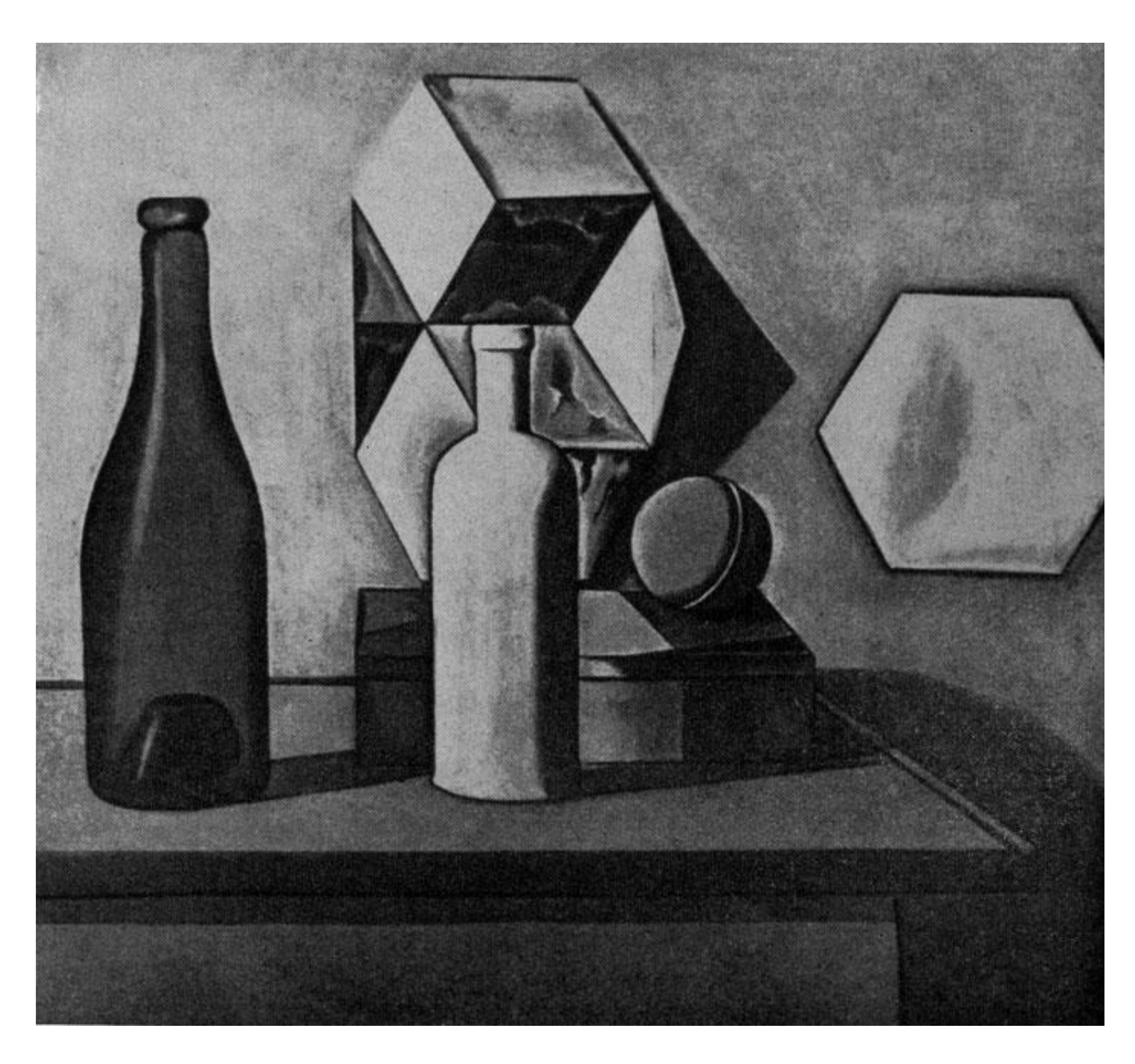
Джордже де Кирико. Провидец. 1915 г. Лондон, собрание Уотсон.

илл. 151 б



Джино Северини. Голубые танцовщицы. 1912 г. Милан, собрание Маттиоли.

илл. 149 а



Джорджо Моранди. Натюрморт. 1918 г. Милан, частное собрание.

илл. 149 б

Новый этап в истории Италии, наступивший после окончания первой мировой войны и приведший сначала к временной победе фашизма, а затем к его неизбежному краху, вызвал к жизни иные, чем футуризм и «метафизическая живопись», направления в искусстве и практически подавил на время те

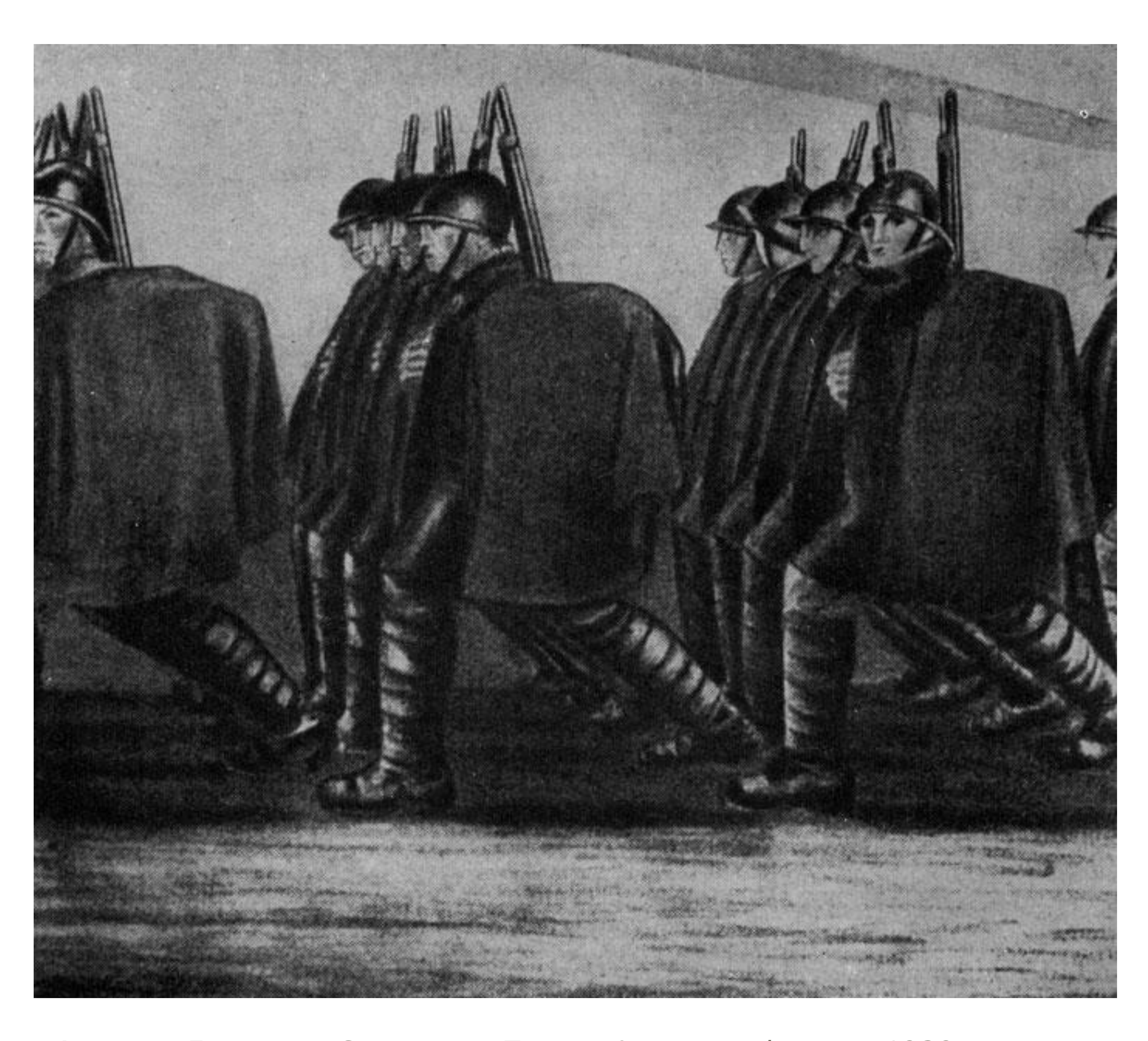
слабые ростки прогрессивного демократического искусства, которое все же формировалось в 10-е — в начале 20-х гг. в Италии. Искусство это, главным образом графика, было тесно связано с рабочей печатью. Наиболее яркой страницей его была сатирическая графика. В частности, следует отметить Скалариии, постоянно выступавшего в социалистической прессе начиная с 1914—1915 гг.; его творчество отличалось политической остротой, грубоватой плебейской силой и меткостью.

К концу первой мировой войны Италия находилась в глубочайшем экономическом и политическом кризисе. Страну захлестнула широкая волна нищеты и безработицы. Многочисленные волнения, в том числе и в армии (восстание в Анконе) и особенно движение за захват рабочими фабрик после локаута 1920 г., свидетельствовали о необычайном обострении классовой борьбы. В стране сложилась революционная ситуация. Однако предательская политика оппортунистических руководителей социалистической партии ослабила движение масс, свела его к отдельным более или менее эффективным выступлениям. Напуганная революционными событиями, активизируется буржуазная реакция. Стремясь подавить борьбу пролетариата террором и насилием, она открывает путь к власти наиболее агрессивной антидемократической силе — фашизму, который явился орудием террора и диктатуры монополистического капитала. В Италии формируется тоталитарное милитаристское государство.

Итальянские художники оказались идейно безоружными перед лицом наступающего фашизма. Одни, увлеченные шовинистической истерией и фашистской идеологической демагогией, направленной на одурачивание и привлечение на своюсторону анархически настроенной мелкой буржуазии, были втянуты в орбиту фашистской официальной «культуры». Другие в лучшем случае занимали подчеркнуто пассивную позицию, считая политику делом, недостойным искусства. В их творчестве сформировался так называемый «герметизм», с его отвлеченностью, отсутствием связи с действительностью,

стремлением к эстетству. «Герметизм» в итальянском искусстве связан с идеалистической эстетикой Б. Кроче, который призывал к «искусству для избранных», к «самостоятельности искусства», к полному разрыву с реальностью. Учение Кроче оказало сильное влияние на многих итальянских художников конца 19 — начала 20 в. Дальнейшая их судьба во многом совпадает с судьбой крочеанства (*«Так же, как и декадентство, космополитическое течение, крочеанство во времена фашизма имело в некотором отношении, весьма ограниченном, антифашистскую направленность. Но в то же время оба эти течения имели также и глубочайшую реакционную сторону, содействуя отделению (интеллигенции) от самых реальных проблем нации и приведя ее к тесному сближению, союзу с реакционной буржуазией и фашизмом. Падение фашизма и появление на политической арене широкого народного движения не могли не представить в истинном свете этот второй, реакционный лик крочеанства и космополитизма и помогли разоблачению тех, кто пытался обелить их» (Togliatti, Longo, Salinari, Per la costituzione democratica e per una libera cultura».— «Rapporti alia sessione del CC del PCI», 1953, стр. 130—131).*). «Герметическое» искусство на определенном этапе смогло стать даже морально оппозиционным фашизму, но эта оппозиционность была очень ограниченна. Только наиболее зрелые художники сумели подняться до активной антифашистской борьбы как в области искусства, так и в области политики.

Фашизм в Италии, по существу, не сумел добиться регламентации искусства, как это было осуществлено в нацистской Германии. Тем не менее он всегда стремился использовать его в своих пропагандистских, демагогических целях. Футуризм «второго поколения», с которым вначале заигрывал фашизм, очень скоро сошел со сцены. Стабилизировавшийся фашизм предъявил искусству другие требования. Ему унес была не нужна анархическая псевдореволюционность. Теперь искусство должно было утверждать всеобщее благополучие, быть апологетом «новой Римской империи», пропагандировать культ «человека-солдата», шовинизм, империалистическую экспансию. Стремление к грандиозности, безудержное восхваление традиций императорского Рима выразились в работах художников «Новеченто» («Двадцатый век»).

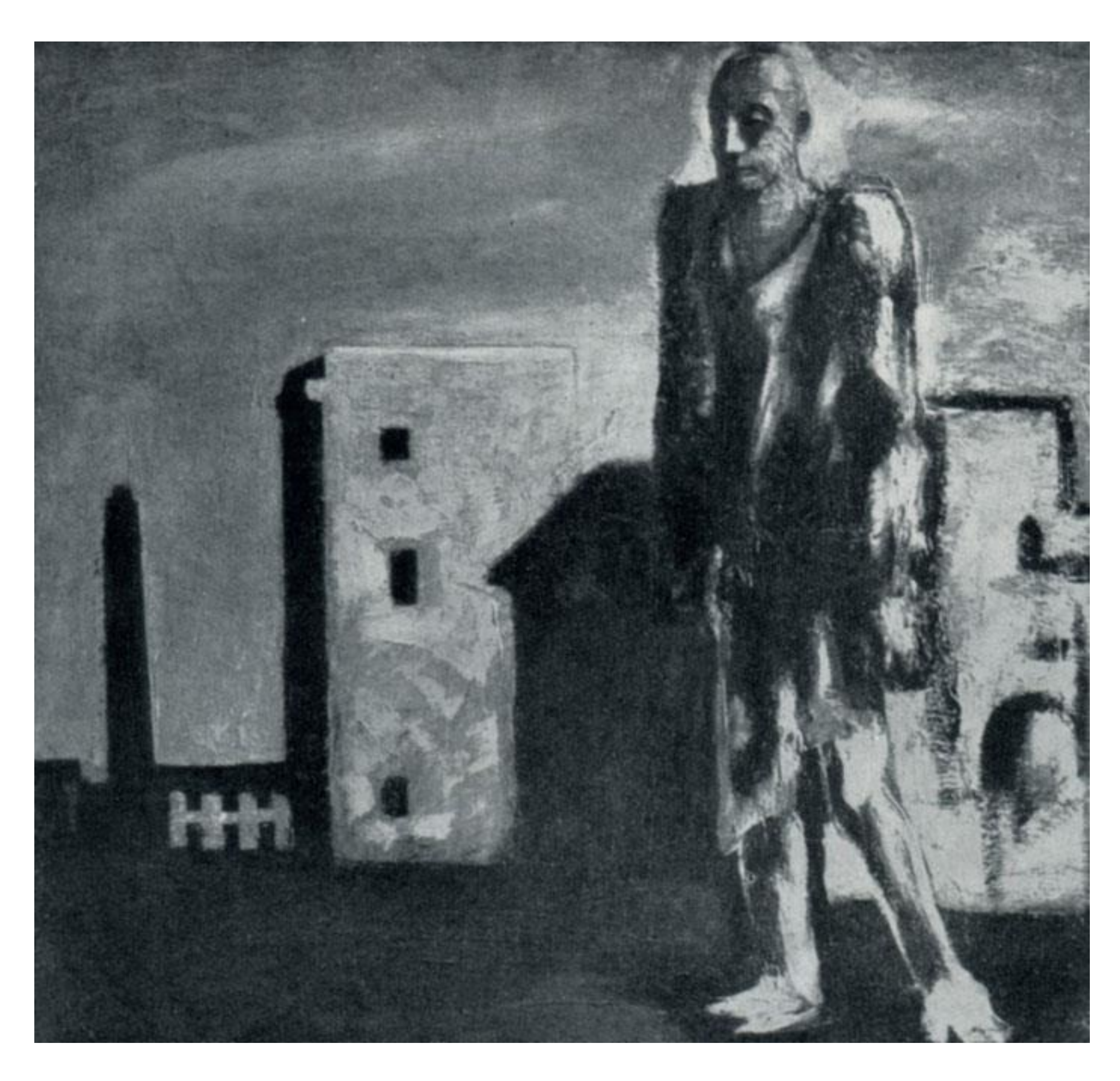


Антонио Джузеппе Сантагата. Поход. Фрагмент фрески. 1930-е гг.

илл. 153 а

Группа «Новеченто» (*Правильнее было бы говорить о «Новеченто» как о течении, так как оно никогда не было единым по творческой программе.*)> зародилась в самом начале 20-х гг. Это был своеобразный компромисс между традиционализмом и модернизмом. Дальнейшее его развитие идет по пути все большего

подчинения искусства требованиям фашистской идеологии (*Тогда же практически начинается отход от течения лучших художников — таких, как О. Розаи, П. Семегини, А. Този, и других.*). В этой связи особое значение приобретает неоклассицизм, который вылился в возрождение худших образцов академического искусства. Статика композиции, отвлеченный рационализм «классических» форм должны были выразить устойчивость и «имперскую» мощь «Нового Рима» (творчество А. Фуни). Динамизм и истеризованная патетика схематически изображенных героев других композиций выражают «героическую активность» и воинствующую агрессивность идей фашизма (работы А. Д. Сантагаты, например его «Схватка», «Поход»). Картины неоклассицистов отличались риторичностью, напыщенной помпезностью. Постоянное стремление к подчеркнутой монументальности делает их неестественно статичными. Мелодраматические позы и жесты с претензией на героику усиливают схематичность и условность построений. Примером может служить картина А. Фуни (р. 1890) «Гораций Коклес» (конец 1920-х гг.). Изображаемая сцена поразительно напоминает плохую театральную постановку. Все, начиная от композиции и кончая переживаниями героев, искусственно, неправдоподобно. Гораций, замерший к «красивой» позе, убитая им сестра, фигура мужчины справа — все это чудовищно эклектическая компиляция образцов древнего искусства. Фигуры не связаны между собой единым действием, индифферентны друг к другу. Эта работа Фуни — одно из наиболее очевидных свидетельств формалистического характера фашистского искусства. Несколько иной характер имела более динамическая и лаконичная по форме роспись для одной из выставок в честь режима, посвященной спорту в античном Риме и современной Италии.



Марио Сирони. Городской пейзаж. 1920 г. Милан, собрание Джези.

илл. 152 б

Новечентисты любили прибегать к напыщенной многозначительной символике. Так, например, аллегорическая фигура Победы сопровождает фашистов во фреске «Марш на

Рим» художника Марио Сирони (1885 — 1962), впрочем, склонного к более экспрессионистической эмоциональной манере (тому свидетельство «Городской пейзаж», 1920), чем большинство других новечентистов (*Следует отметить, что часть художников-новечентистов после падения фашизма пыталась преодолеть в дальнейшем те уродливые черты, которые наложила на их творчество связь с фашистской официальной идеологией.*). Она лишь дополняла абстрактность и антиреалистический характер образов. Особенно отчетливо милитаристские, антигуманистические идеи нашли выражение в скульптурах «Форо Муссолини». Такой же характер носили и некоторые скульптуры Массимо Рамбелли. Тяжеловесные, нарочито огрубленные, пластически невыразительные, они пропагандировали культ силы, эстетически обосновывали агрессивный характер фашизма. Однако нет правил без исключения. И если такого рода искусство в группе «Новеченто» было правилом, то исключения из него представляют значительно больший интерес. Речь идет о художниках, формально входивших в движение, но фактически необычайно от него далеких, о художниках, которые сумели защитить свое творчество от посягательств демагогов. Мир их лирических образов чрезвычайно узок, но полон неподдельной поэзии.

Филиппо де Пизис (псевдоним Луиджи Тибертелли, 1896—1956) известен как тонкий пейзажист и автор чистых, «звонких» натюрмортов. Они окутаны нежным жемчужным светом, в котором огнем вспыхивают лепестки цветов, блик на стекле вазы, далекое дерево. Это о Де Пизисе писал поэт Диего Валери, что он «прост и чист в свежей новизне мира».

Сюжеты картин флорентийца Оттоне Розан (1895—1957) — тосканские пейзажи, маленькие флорентийские улицы, интерьеры ресторанчиков, их посетители. Лирическое дарование живописца позволяет ему раскрыть в этой обыденности глубокую поэзию. Она — в спокойной ритмике обобщенных пластических форм, в бесхитростной простоте композиции, в ясной гармонии глубоких зеленых, голубых, красных, желтых тонов.

Лирически грустны пейзажи Венето художника Джино Росси (1884—1947), погруженные в зеленовато-голубой полумрак. В слабом сумеречном свете коричневые холмы кажутся вылепленными скульптором — настолько факторна и пластична композиция. Особое место занимает творчество Феличе Казорати (1886—1963). Классически ясные формы его композиций отличаются последовательной рациональностью и предельной законченностью. Высокое профессиональное мастерство художника позволяет ему создавать красивые в своей рафинированной утонченности картины, для которых, однако, всегда характерна некоторая холодность и умозрительная отвлеченность.



Феличе Казорати. Мастерская художника. 1922—1923 гг. Милан, Музей современного искусства.

илл. 152 а

К началу 30-х гг. требования к официальному искусству меняются. Неоклассицизм уже не устраивает фашистских

руководителей, так как умозрительные и отвлеченные картины не могут с достаточной силой влиять на широкого зрителя. После примирения фашизма с Ватиканом на повестку дня ставится задача создания «христианского искусства». В противовес рационализму неоклассицистов пропагандируется духовно-эмоциональное начало, открывающее широкую дорогу мистике (например, в работах художника Марио Сирони).

Говоря об официальном искусстве фашистского периода, необходимо отметить два основных момента. Какие бы формы оно ни принимало, главное заключается в том, что это было искусство, утверждавшее миф о всеобщем благополучии, поддерживавшее существующий строй. Кроме того, несмотря на спекулятивный призыв к реалистическим формам, оно всегда оставалось в сути своей формалистическим и иррационально-мистическим, ибо в этом искусстве отсутствовало основное для реалистического искусства: раскрытие правды жизни, оценка с прогрессивных гуманистических позиций ее наиболее типических, характерных свойств.

Уже в конце 20-х гг. официальное искусство внутри страны сталкивается с постоянно усиливающейся художественной оппозицией, которая являлась выражением растущих антифашистских взглядов и настроений в среде прогрессивной интеллигенции.

В Риме в 1928г. образовалась художественная группа «Скуола Романа» («Римская школа»), в которую в разное время входили Шипионе (1904—1933), М. Мафаи (р. 1902), К. Кальи (р. 1910), О. Тамбури (р. 1910) и другие. В их работах сложился своеобразный «романтический экспрессионизм», который они противопоставили холодному схематизму неоклассицистов. Он как нельзя лучше мог выразить их негативное отношение к окружающей действительности, передать всеобщее неблагополучие, трагический характер жизни. Особенно характерным является творчество Шипионе (Дне. Боники). Тревожные кроваво-красные или фиолетовые

тона его городских пейзажей, странно деформированные фигуры, смещенные планы, беспокойный линейный ритм — все это создает атмосферу отчаяния и трагичности. Такова, например, его «Площадь Навона» (1930; Рим, частное собрание). Чувство одиночества и страха выражено здесь с очень большой силой. Мирная римская площадь силой творческого воображения художника превратилась в символ всех ужасов и кошмаров окружающей его действительности. В ней нет ни одного устойчивого элемента: подчеркнутая перспектива безлюдной площади, убегающий вдаль ряд домов, вздымающийся на красном фоне неба мрачный купол церкви и фигуры фонтана на первом плане, которые как будто мечутся в ужасе,— все ожило в каком-то фантастическом движении, усиленном розоватыми, желтыми, белыми бликами света



Шипионе. Площадь Навона. 1930 г. Рим, частное собрание.

илл. 153 б

Работы римских художников прозвучали резким диссонансом официальному искусству. И не случайно один из современных критиков вспоминает о первой выставке «Скуола Романа» как об «урагане в художественной жизни Рима».

Почти одновременно в Турине и Милане формируются еще две оппозиционные группы: «Сей торинези» («Туринская шестерка»), в которую входили К. Леви (р. 1902), Д. Кесса (р.

1898), Ф. Менцио (р. 1899), Н. Таланте (р. 1883), и «Кьяристи ломбарди» (от итальянского chiaro — светлый, чистый) — художники А. дель Бон (1898—1952), А. Спилимберго (р. 1908), У. Лиллони (р. 1908). Они, как и художники Рима, выступили против холодного академизма «новечентистов», противопоставив им живопись более беспокойную, нервную, построенную на большей эмоциональности цвета. Туринские и миланские живописцы чаще всего обращаются к простым, камерным сюжетам (в противовес помпезной риторике официального искусства). Основным жанром были портреты и пейзажи, выполненные в чистой, светлой гамме.

Художественная оппозиция 20-х — начала 30-х гг. имела довольно ограниченный характер. Обращаясь к опыту зарубежного авангардизма, чаще всего в его субъективистских, экспрессионизирующих вариантах, художники не могли достаточно эффективно бороться с фашистской идеологией в искусстве. Однако сам отказ обслуживать официальную художественную политику, стремление показать неустроенность, неблагополучие жизни объективно явились проявлением социально-этической потребности обновления искусства в Италии.

К концу 30-х гг., в период активизации деятельности антифашистских сил, характер оппозиции меняется. В 1938 г. вокруг миланского журнала «Корренте» («Течение») объединяется группа наиболее прогрессивных художников. В нее входят Р. Гуттузо (р. 1912), Э. Треккани (р. 1920), А. Сассу (р. 1912), Дж. Манцу (р. 1908), Р. Биролли (1906—1959), Э. Морлотти (р. 1910) и другие. Влияние ее распространяется и на художников других городов, в частности на будущих реалистов А. Пиццинато и Г. Мукки. В основе группа также шла от европейского Экспрессионизма. Однако в творчестве входивших в нее художников он приобрел новое звучание: искусство стало более активным, более «проповедническим», более политически острым. По характеру оно начало приближаться к творчеству таких художников, как Кольвиц, или мастеров, выходящих за пределы собственно экспрессионизма, как, например, Барлах.

Эстетическую поэзию группы хорошо сформулировал критик Р. де Града в 1941 г.: «Кроме средств художественного языка нас волнует общественное развитие во всей его полноте. Мы хотим, чтобы была ясна связь искусства с жизнью для более полного ее осознания». Такая позиция объясняет возросший интерес художников «Корренте» к действительности, что проявилось в усилении элементов реализма в их творчестве. Меняется и тематика произведений. От узкокамерных сюжетов художники переходят к социальным темам, обращаясь в первую очередь к наиболее трагическим моментам действительности. Так, Сассу пишет картину «Расстрел в Астурии» (1935; собственность автора), А. Бадоди (1913—1943) — «Предвестие Бухенвальда» (1938; Милан, частное собрание), Гуттузо— «Расстрел» (посвящен Гарсиа Лорке) (1938; Рим, Национальная галлерея современного искусства). Сильное впечатление произвела картина Гуттузо «Распятие» (1941; собственность автора). В современном искусстве имеется не много картин, в которых человеческое страдание нашло бы такое сильное выражение. Ослепительно яркий свет как бы вырывает из мрака обнаженные фигуры. Тела напряглись в нечеловеческой муке. Трагическим контрастом выступает подчеркнуто обыденный натюрморт первого плана и каменно неподвижные фигуры палачей. Превалирующие красные тона создают впечатление, что вся сцена обагрена кровью. Бурная внутренняя динамика выявлена особым богатством и многообразием пластических решений. Несмотря на отвлеченность сюжета, на, так сказать, обращение к «эзоповскому» языку, антифашистский характер картины очевиден. Далеко не случайно то, что на «Корренте» обрушилась вся официальная критика, в то время как творчество первых оппозиционных групп она обходила презрительным молчанием.

Вступление Италии в войну привело фашизм к окончательному краху. Немецкая оккупация страны в 1943 г. вызвала к жизни мощное народное движение Сопротивления, руководимое коммунистами. Этот период активизации общественного самосознания стал основой коренного обновления культуры. Наиболее прогрессивные художники

Италии приняли самое активное участие в антифашистской борьбе. В эти годы Гуттузо был офицером партизанского соединения. Пиццинато за участие в партизанском движении был арестован нацистами. Активно участвует в борьбе и Мукки.

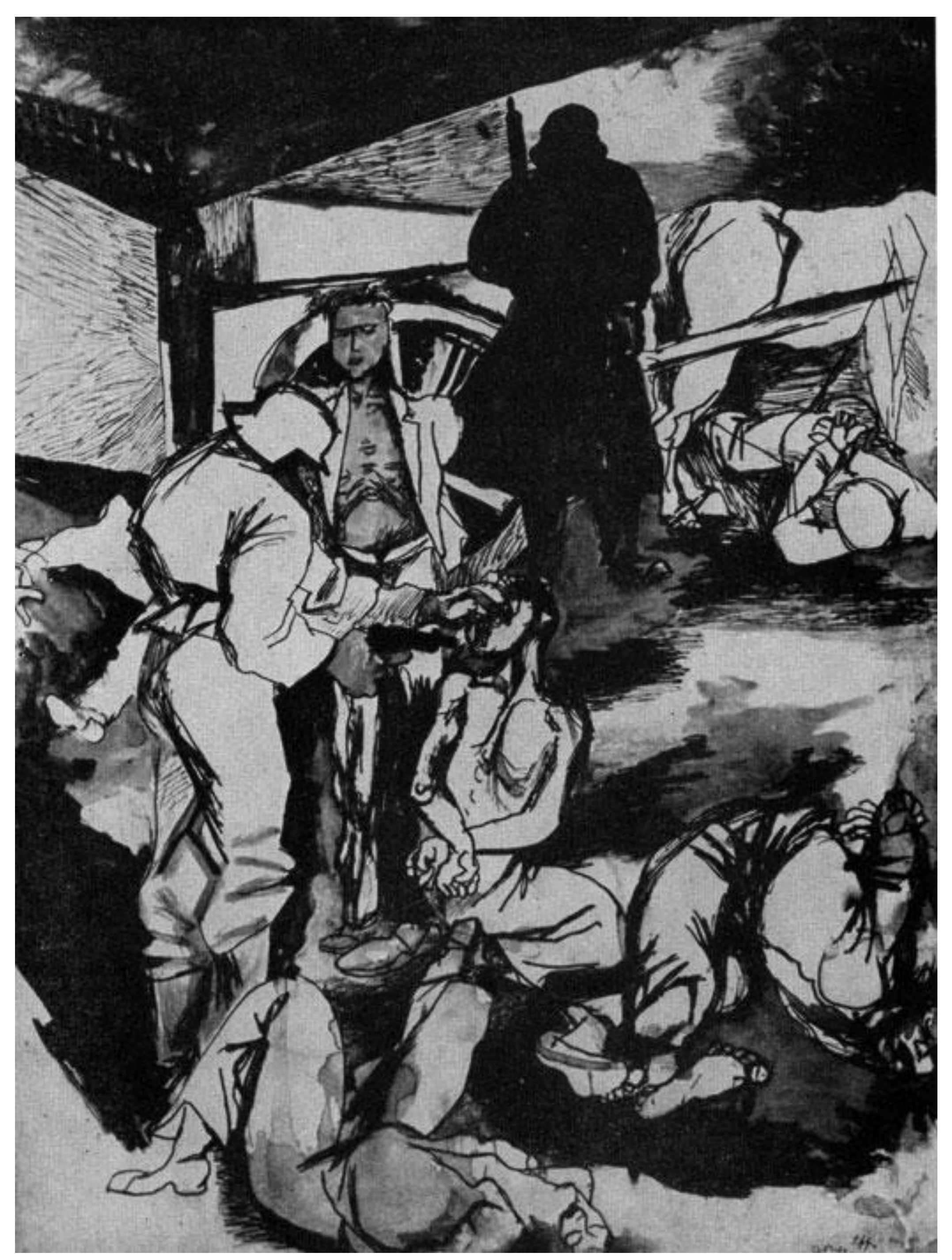
Художественная жизнь на время замирает. То немногое, что было создано за это время, носит характер подготовительных этюдов и набросков. Художники спешат запечатлеть все многообразие событий, которые вторглись в жизнь Италии. Гуттузо создает очень выразительную графическую серию «Gott mit uns!» (С нами бог!», 1944) о зверствах нацистов. Сассу пишет картину «Убитые на Пьяццале Лорето» (1944; Рим, Национальная галлерея современного искусства). Мукки работает над антивоенными картинами. «Близок был момент рождения действительно новой художественной Италии: новой в том смысле, что она не утеряет ни одного элемента, записанного в актив искусства реальности»,— писал об этом времени критик А. дель Гуэрчо. Формирование этой новой художественной культуры началось после освобождения.

Движение Сопротивления положило начало демократической революции. «Дух, программа, традиции антифашизма, великий положительный опыт его борьбы и побед являются маяком, который должен направлять всю нашу работу» (*«IX съезд Итальянской коммунистической партии», М., Госполитиздат, 1960, стр. 35.*),— писал П. Тольятти. Активный процесс последовательной демократизации итальянского общества стал базой коренного обновления культуры.

Первые послевоенные годы в культурной жизни Италии были временем больших надежд. Художники искренне верили, что все препятствия на пути создания нового искусства уничтожены. Начинается период теоретических споров, дискуссий, непрочных объединений. В короткое время было опубликовано большое количество всякого рода манифестов и заявлений, которые, однако, показали, что дальнейшие пути развития искусства все представляли себе по-разному и довольно смутно. Тем не менее уже в это время наметились

две основные тенденции: римская (Гуттузо и другие), ориентирующаяся на реализм, и миланская (Морлотти, Кассинари и другие) — на западноевропейский авангардизм.

Окончание войны ознаменовало конец того «героического экспрессионизма», который сложился в работах художников миланского объединения «Корренте». Последними произведениями такого плана можно считать графическою серию Гуттузо «С нами бог!», картину Сассу «Убитые на Пьяццале Лорето», картину Мукки «Растрелянный» (1944; Милан, частное собрание) и рисунки «Бомбардировка Горлы» (1944), картину Треккани «Расстрел» (1943). Особенно показательны рисунки Гуттузо, сделанные во время войны. Выполненные на случайных листах бумаги, они с огромной силой и с какой-то жесткой правдивостью рассказывают о зверствах нацистов. Мир бесконечного страдания открывают эти 20 листов (тушь и акварель). Оно — в судорожном переплетении агонизирующих тел, в тупой неподвижности бесформенных фигур немцев, в мрачном, холодном фиолетово-синем колорите, в красных пятнах крови. Вся страсть художника направлена на отрицание, им руководит не столько жалость к жертвам, сколько ненависть к палачам. Отсюда и эта яростность изображений: она переходит в усиленную деформацию, в гротеск, ведет к преувеличенной условности. Все рушится, все уродливо в этом страшном мире преступлений. Гуттузо сознательно отказывается от индивидуализации образов — он хочет, чтобы они стали символом страданий всех народов от нацизма. Но не только сострадание руководит художником. Именно здесь формируется тот обличающий характер искусства, который будет столь типичен для неореализма.



Ренато Гуттузо. Рисунок из цикла «Gott mit uns!» («С нами бог!»). Гуашь и темпера. 1944 г. Рим, частное собрание.

илл. 154 а

В первые послевоенные годы почти все итальянские художники находились под сильным впечатлением «Герники»

Пикассо, которая вызывала тогда много горячих споров. Одних в ней привлекало яркое социальное звучание, других — только формальная сторона. И те и другие так или иначе стали использовать элементы художественного языка кубизма и посткубизма. Художникам казалось, что сам процесс воспроизведения действительности в простейших пластических формах даст им возможность выразить твердость и устойчивость позитивных элементов нового в современной жизни.

На таких позициях стояло большинство художников, входивших, в частности, в «Новый фронт искусств». Это объединение образовалось сразу же после войны, в 1946 г. В него вошли почти все наиболее значительные художники антифашистской оппозиции 30-х гг. (Биролли, Морлотти, Гуттузо, Пиццинато и другие). Предполагалось, что в новых условиях они смогут развивать предпосылки, сформировавшиеся в предвоенные годы и в период освобождения в торчестве наиболее прогрессивных мастеров, и совместными усилиями создать новое итальянское искусство.

Если в предвоенные годы объединения, формировавшиеся на основе общего негативного отношения к фашизму, могли включать в себя художников самых различных направлений, то теперь решающее значение приобретают конкретная идеологическая позиция и эстетические интересы того или иного мастера. В «Новом фронте искусств» это в первую очередь проявилось в различном отношении художников к его задачам и целям. Гуттузо и Пиццинато стремились к искусству большой социальной направленности, уделяя особое внимание революционному содержанию произведений. Биролли, Морлотти и другие основной акцент делали на формально-художественной стороне течения, сводя задачи его только к поискам новой «выразительности» в рамках определенных (формалистических) эстетических воззрений. Художественная практика «Нового фронта искусств» начинается при сильном влиянии западноевропейского авангардизма. Биролли и Морлотти пытаются сочетать экзальтацию экспрессионизма с пластической определенностью кубистов — «Женщина и луна»

Биролли (1946; Брешиа, частное собрание) и «Пейзаж» Морлотти (1945; частное собрание). Гуттузо переживает трудный период поисков в духе Пикассо. Э. Ведова и А. Корпора переходят к абстрактным композициям.

Выступление «Нового фронта искусств» в Милане (1947), в Болонье (1948) и на Венецианской Биеннале 1948 г. встретило горячую поддержку официальной буржуазной критики, которую очень устраивали ориентация большинства художников на формалистическое искусство, их уход от действительности. Так, критик Маркьори открыто призывал к «полной независимости художника от политических требований, от советов теоретиков социалистического реализма». Таким образом, аполитичность возводится им в основной принцип искусства. С другой стороны, формалистическую практику «Нового фронта искусств» резко критиковала коммунистическая печать. В 1948 г. журнал «Ринашита» опубликовал статью, в которой выставка «Нового фронта» в Болонье была охарактеризована как «собрание чудовищных работ». В том же году секретарь ЦК Коммунистической партии Италии Л. Лонго в своем докладе выступил против идеологического нейтралитета деятелей культуры, призывая их к борьбе за реалистическое искусство.

Биеннале 1948 г. стала началом раскола «Нового фронта искусств». Р. Гуттузо, А. Пиццинато, Ф. Франчезе после трудных, противоречивых поисков переходят целиком на реалистические позиции. Другая часть художников, наоборот, все большее внимание уделяет чисто формальным проблемам. К концу 40-х гг. стало ясно, что дальнейшее единство невозможно, так как противоречие между реализмом и абстракционизмом — это противоречие и эстетического и идейного характера. «Новый фронт искусств» был распущен в 1948 г. В ходе подготовки к Биеннале 1950 г. из него выделилась абстракционистская «Группа восьми» (Биролли, Туркато, Морлотти, Ведова и другие). С этого же момента начинается формирование мощного реалистического направления. В дальнейшем итальянское изобразительное

искусство формируется по этим двум основным направлениям — абстракционистскому и реалистическому.

Особенно бурное развитие первого совпадает с началом наступления реакционных сил в общественной жизни страны. Уже к концу 40-.х гг. большинство важнейших демократических завоеваний народа сводится на нет. Принятая конституция оказалась просто формальным документом. Благодаря активной помощи США к власти приходит правая демохристианская партия. Италия вступает в Северо-Атлантический пакт. Активизируются различные неофашистские партии. «Начиная с 1947 г.,— писалось в журнале «Ринашита»,— в Италии проводится политика, которую можно определить как антикоммунистическую не только в ее основе, но и почти во всех ее проявлениях».

Такая ситуация тяжело отразилась на формировании мировоззрения многих деятелей культуры. Понимая, что демократические идеалы Освобождения в основном не достигнуты, они вместо активной борьбы за них замкнулись в своем разочаровании, стали проповедовать бесцельность всякой социальности, уход от проблем жизни. Отсюда их интерес к абстракционизму, который активно поддерживается официальной критикой и крупными маршанами.

Выделять основные течения в современном абстрактном искусстве можно лишь с большой долей условности, так как сущность их одинакова. Основой их программы во всех случаях является последовательный отказ от реальной действительности, крайне субъективистский характер творчества, сведение его лишь к формальному экспериментированию. Отдельные различия в форме у тех или иных художников, разумеется, не меняют общего характера этого искусства.

В Италии абстракционизм развивается по двум основным линиям: «конкретизм» и «романтический абстракционизм». Наибольшее развитие получила так называемая конкретная живопись. Термин этот был введен еще до 1940 г. голландцем ван Дусбургом в противовес термину «абстракционизм». Его

теоретической базой является положение Мондриана о том, что «нет ничего более конкретного, чем линия, цвет, плоскость». В связи с этим основной задачей «конкретистов» является создание живописных форм, не имеющих ничего общего с формами реальной действительности. Художник-«конкретист» не «абстрагируется от действительности», но якобы создает свою «новую действительность». Практически «конкретная живопись» сводится к компоновке на плоскости разнообразных геометрических фигур, которые часто пишутся открытыми цветами — яселтым, красным, синим.

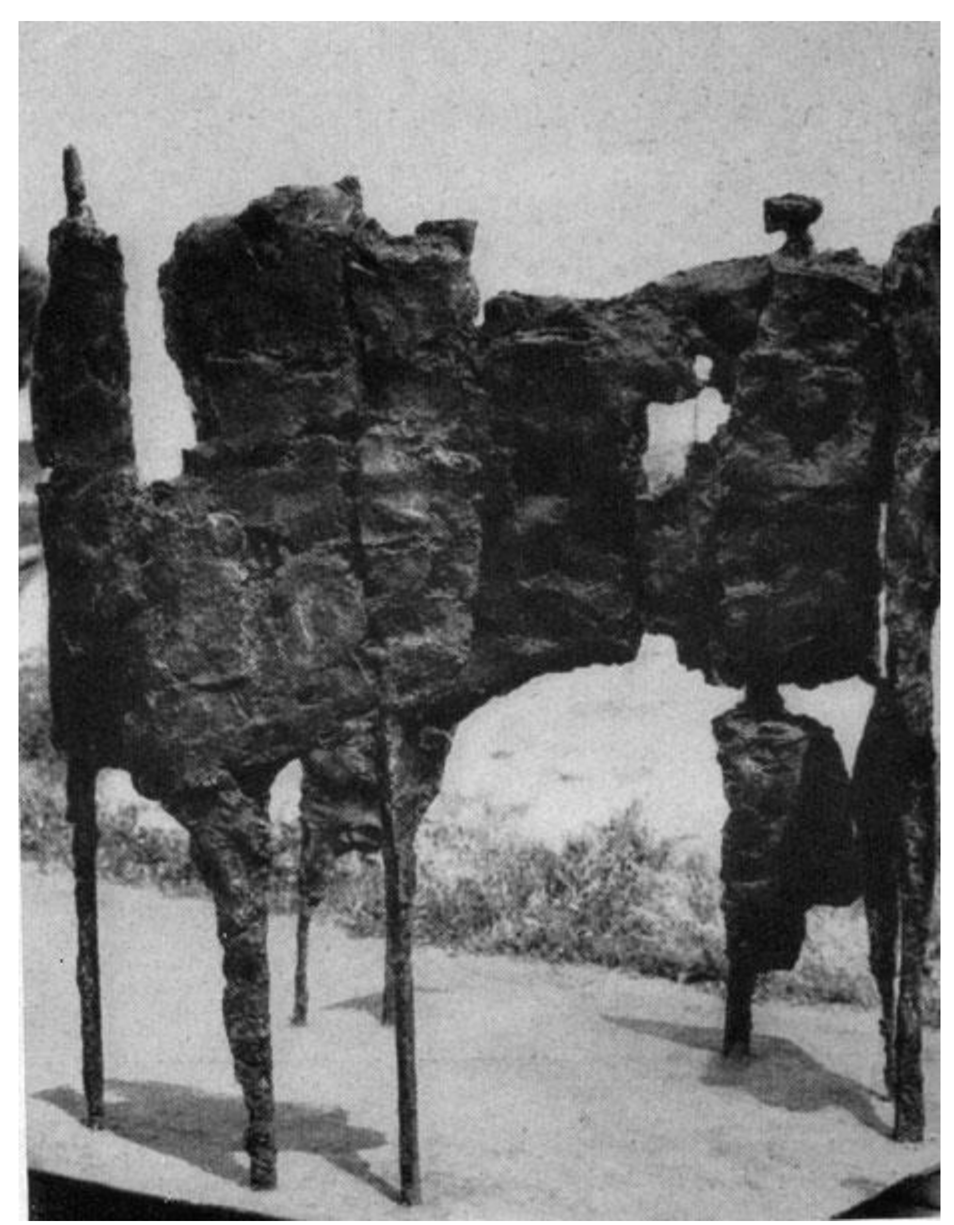
В 1948 г. в Милане образовалась первая группа «конкретистов» «М.А.К.» («Movimento d'arte concreta»). Вскоре подобные группы были созданы в Риме, Флоренции, Венеции. К середине 50-х гг. развитие «конкретизма» принимает несколько необычное направление: ряд художников во главе с Б. Мунари и архитекторы, вошедшие в «М.А.К.», сделали попытку добиться «синтеза искусств», то есть применить опыт «конкретистов» в архитектуре и прикладном искусстве. Однако попытка была безуспешной в связи с тем, что художники не смогли отрешиться от своих «изобретенных» форм и подчинить их логически закономерным архитектурным конструкциям.

«Рационалистическому» (то есть «конкретному») течению в абстрактной живописи противостоит «романтическое». Если художники первого следуют за Мондрианом, то вторые взяли за основу художественный язык картин Кандинского. Следует отметить, что большие полотна художников этого направления — Бедова, Корпора, Афро,— построенные на динамическом смешении бесформенных более или менее интенсивных цветовых пятен, имеют так же мало общего с жизнью, как и работы «классических» «конкретистов». По-своему это течение выразилось и в пластике. Скульптор Альфо Кастелли (р. 1917), например, создает массивные композиции из бесформенных кусков железа.



Афро. Ночной пейзаж. 1953 г. Турин, Музей современного искусства.

илл. 165 а



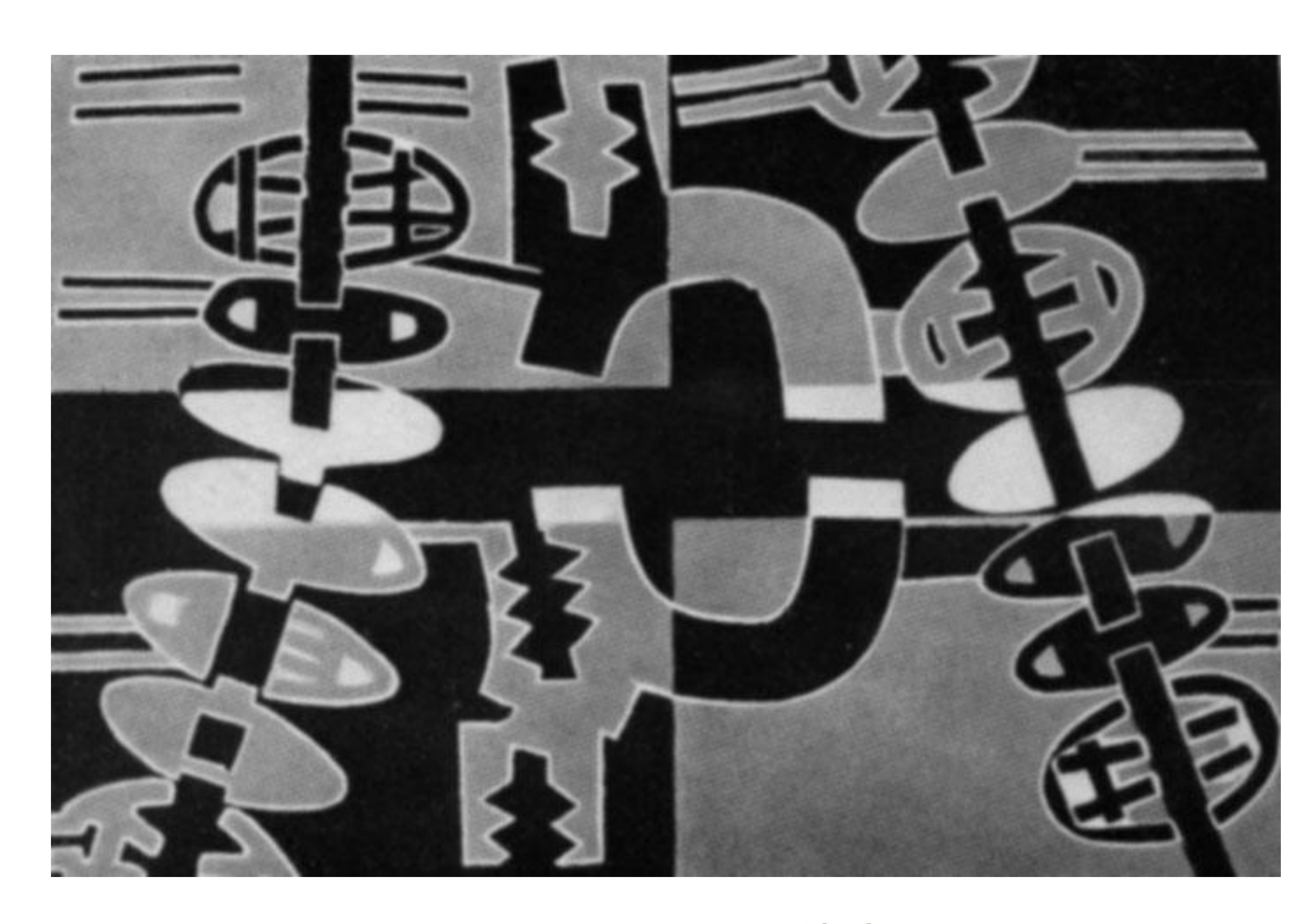
Альфо Кастелли. Разговор. Бронза. 1964 г. Собственность художника.

илл. 165 б

Наиболее остро антихудожественная сущность абстрактного искусства выразилась в так называемой «ядерной живописи» («Pittura nucleare») — художники З. Бай, С. Данджело и другие. Вслед за американцем Поллоком они стремятся создать «новую материю, которая принимает еще неопределенную форму»,— то есть «экпрессионизирующего» варианта абстракционизма. Практически это сумятица пятен,

потеков краски, линий, точек. Художник почти не участвует в процессе создания картины: он выплескивает на холст краску, прикрепляет к нему всякие малопригодные для живописи вещи (мешки, жженую фанеру, куски дерева и металла). Их случайное сочетание и составляет главную особенность работы.

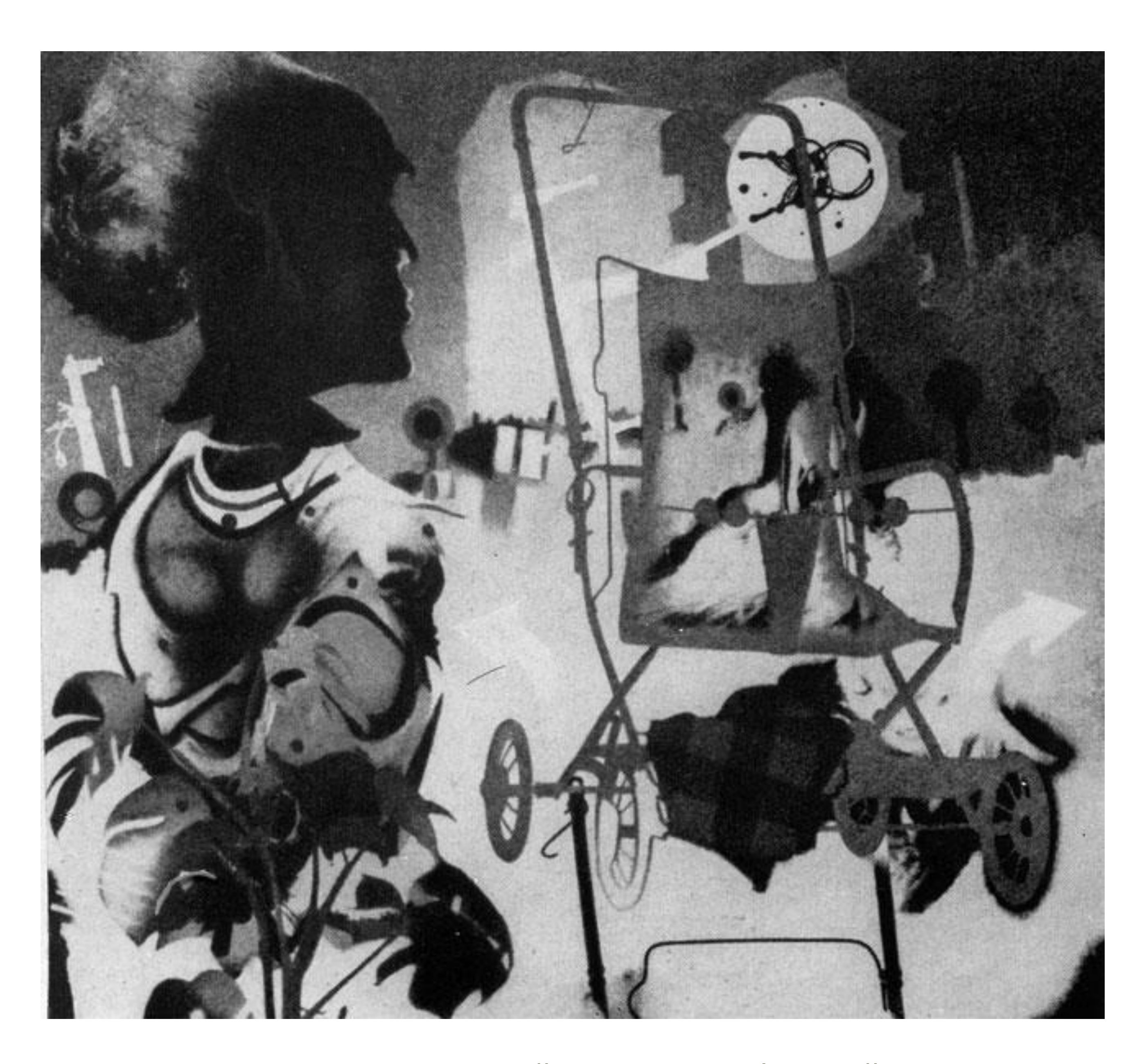
В скульптуре большое значение приобрело «Пространственное течение» («Movimento spaziale»). Его основатель — скульптор Л. Фонтана (р. 1899) уже в 1946г. опубликовал в Буэнос-Айресе «Белый манифест», в котором впервые изложил программу итальянского «спациализма». Эта программа (которую он разрабатывал и дополнял в течение ряда лет) была столь широка и многосложна, что ее осуществление целиком исключалось. В частности, Фонтана призывал отказаться от привычных материалов и уйти от ограниченности пространства обычной картины. Он предлагал проецировать изображения с помощью телевидения на облака, создавать фантастические искусственные радуги и т. д. В практике же все это свелось к поискам новых пластических материалов и к экспериментам в области сочетания скульптуры, цвета и света. Так, он охотно комбинирует куски цветного металла различной фактуры со стеклом, пробует использовать в композициях различную подсветку и т. д. В живописи к этому течению примыкает художник Джузеппе Капогросси (р. 1900).



Джузеппе Капогросси. Поверхность 77. 1956 г. Венеция, Международная галлерея современного искусства.

илл. 164 а

В стороне от общего абстракционистского течения стоят художники-экспрессионисты Р. Бриндизи (р. 1918) и Дж. Гуэрески (р. 1919). Они еще не отказались от изобразительности, но формалистические поиски все больше ведут их к беспредметности. Так Гуэрески строит свои картины на заведомо алогичных сочетаниях остродеформированных изображений предметов; в фантастических расплывшихся на плоскости формах исчезают немногие оставшиеся изобразительные элементы: смысл рисунка теряется — он превращается в кошмарное видение, в котором болезненно смешались нереальные образы.



Джузеппе Гуэрески. Большой экстерьер с фигурой. 1964 г. Собственность художника.

илл. 164 б

Говоря об абстракционизме, следует отметить принципиально важный момент. В области официального (в настоящее время абстрактного) искусства Италия, как и до войны, осталась европейской провинцией. Все, что делается сейчас в нем, является чаще всего более или менее удачным повторением зарубежных образцов, обычным, в основном

посредственным эпигонством. Определяющим же, тем, что позволило Италии занять особое место в современном искусстве Запада,— несомненно является широкое реалистическое движение. Оно сформировалось на базе предпосылок обновления культуры периода антифашизма и освобождения, которые получили максимальное развитие в новых социальных условиях.

Небольшие группы с общей реалистической программой начали создаваться уже во время войны. В Милане в 1942 г. вокруг галлереи «15 Боргонуово» сложилась группа художников-реалистов во главе с Д. Фумагалли. Подобное же объединение возникло в Риме (группа «П Портоначчо»). Его инициатором был Л. Веспинъяни. Правда, в то время их художественная программа не шла дальше своеобразного «протестующего интимизма», который выдвигался в противовес фашистской риторике.

Общий подъем самосознания и революционной борьбы в 1944—1945 гг. обогатил реалистические тенденции новым идейным содержанием. Это проявляется уже в сложное время расцвета формалистических поисков. Так, в начале 1946 г. молодые художники— социалисты и коммунисты (Веспиньяни, Перилли, Дорацио и другие) образовали группу «Социальное искусство», подчеркивая стремление к новому революционному содержанию. В том же году генуэзская секция социалистической партии объявила конкурс на лучшее социально направленное и гуманистическое произведение. Одновременно Федерация КПИ Гроссетто организует выставку работ наиболее прогрессивных художников — Гуттузо, Омичолли, Тамбури. Все эти события— несомненно, очень важные — следует, однако, рассматривать как подготовку к тому качественному скачку, который произошел в начале 50-х гг.

Широкое реалистическое движение, которое определилось к моменту раскола «Нового фронта искусств», явилось наиболее ярким проявлением в итальянской культуре бурного процесса революционной демократизации общества. Со своей стороны

реалистическое искусство также активно влияет на социальную жизнь страны. Поэтому понимание его вне конкретной исторической ситуации невозможно, ибо результаты его не только в картинах или кинофильмах, но и в новой культурной атмосфере, в борьбе батраков Калабрии и Сицилии, в забастовках и антифашистских выступлениях пролетариата.

В Италии нет единого организационно оформленного объединения реалистов (небольшие группы, объединяющиеся на сравнительно короткое время, не меняют общего положения). Движение, которое охватило почти всю страну, объединяет мастеров с разными художественными почерками, различные творческие индивидуальности. Общим для них является реалистический метод и понимание активного характера искусства.

В 1952 г. в Риме по инициативе Гуттузо была основана газета «Реализмо», которая стала идейным и теоретическим центром движения, традиционно называемого «неореализмом». Сам по себе термин не вызывает возражений, так как подчеркивает новое качество сравнительно с искусством 19 в. Однако бурный расцвет итальянского неореалистического кино в 50-х гг. привел к тому, что некоторые «кинематографические» представления были механически перенесены и на изобразительное искусство, определяющееся тем же термином. Не сравнивая тот и другой вид искусства, следует отметить, что собственно неореалистическое кино, как течение со своей особой программой, при его необычайно высоком художественном уровне имеет более «объективистский» характер, оно менее активно в социальном отношении. Таким образом, говоря об итальянском неореализме, нужно рассматривать его дифференцированно, в зависимости от вида искусств.

Наиболее убедительным определением неореализма как общего литературно-художественного движения является то, которое дает журнал «Контемпоранео»: «Неореализм — творческий метод, родившийся на основе движения народных

масс, на основе марксистской теории». Раскрывая это положение для изобразительного искусства, можно сказать, что новое реалистическое направление является критическим реализмом, обогащенным опытом художественной культуры антифашизма, основным содержанием которого является жизнь народа, показанная с точки зрения классовой борьбы, с позиций революционного пролетариата. Именно благодаря этому в нем формируются отдельные элементы социалистического реализма.

В рамках такого обширного движения, как реалистическое, работают художники, не похожие друг на друга. Говоря об особенностях их художественного языка, можно отметить лишь какие-то самые общие моменты. Художественный язык итальянских реалистов очень лаконичен. Они стремятся к максимальной образной обобщенности. Сознательно избегая всякой излишней детализации, они хотят, чтобы каждый образ поднимался до уровня символа. Такого рода символами стали «Девушка, поющая Интернационал» Р. Гуттузо (1953; Рим, собрание Амидеи), графический портрет сторонницы мира Г. Мукки, бронзовые рельефы на тему «Распятие» Дж. Манну.



Ренато Гуттузо. Девушка, поющая «Интернационал». 1953 г. Рим, собрание Амидеи.

илл. 154 б

Неореализм избегает повествовательности. Художник чаще всего не рассказывает, а показывает. Он стремится передать

самое главное и уходит от всего, что отвлекает от зрительного образа, заставляет домысливать его, приводит к литературной его трактовке. Поэтому картина художника-неореалиста является своего рода эмоциональным взрывом, рассчитанным на активную реакцию зрителя. В этой связи большое значение в современном итальянском реалистическом искусстве приобретает цвет. Он перестал быть средством чисто декоративным, а вновь несет большую смысловую и эмоциональную нагрузку. Достаточно вспомнить кроваво-красное знамя в картине «Мертвый рабочий» (1953; Лондон, частное собрание) и ярко-желтые пятна лимонов в «Битве у моста Аммиральо» (1951—1952; Милан, собрание Фельтринелли) Гуттузо или тревожные, трагические фиолетовые, лиловые, синие тона в картине «Возвращение батраков» (1952; Рим, Национальная галлерея современного искусства) Дж. Дзигайны. Вместе с тем мастера неореализма умеют раскрывать внутреннюю значительность образа человека труда, изображенного, казалось бы, в весьма обычных ситуациях. Такова картина Дзигайны «Поденщик» (1954), передающая сдержанную внутреннюю силу простого человека.



Джузеппе Дзигайна. Поденщик. 1954 г. Собрание Кортина.

илл. 158 а

Все эти элементы в той или иной степени проявились в наиболее значительных произведениях современных художников-реалистов. Однако в некоторых случаях

механическое, эпигонское обращение к ним приводило к прямо противоположным результатам. В частности, преувеличенное стремление к обобщенности иногда делало образ человека схематичным, обедняло его. Утрированная экспрессия зачастую приводит к деформации, которая не только не помогает более глубокому раскрытию содержания, но, наоборот, «зашифровывает» его, что еще усиливается «рецидивами» авангардистского художественного языка.

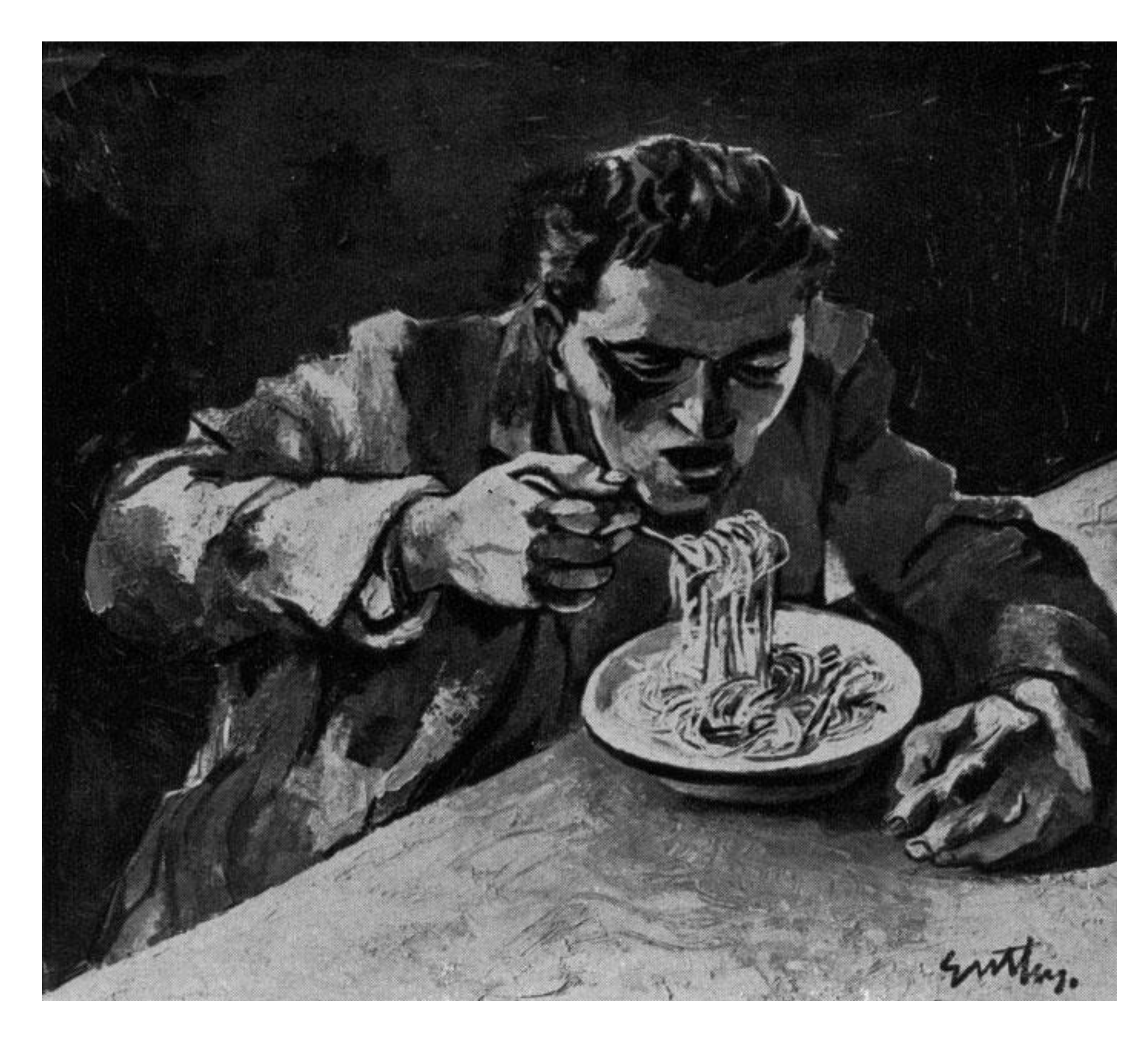


Ренато Гуттузо. Битва у моста Аммиральо. 1951—1952 гг. Милан, собрание Фельтринелли.

илл. 156 б

Расцвет реалистического искусства в Италии приходится на середину 50-х гг. К этому времени были созданы наиболее значительные, программные произведения, такие, как «Занятие пустующих земель в Сицилии», «Битва у моста

Аммиральо», «Каменотес» Р. Гуттузо, «Оборона фабрики», «Законная защита», «Смерть Марии Марготти» Г. Мукки, «Возвращение батраков», «Трава для кроликов» Дж. Дзигайны, «Грузчики соли», фресковый цикл в Палаццо делла Провинча в Парме А. Пиццинато и др. Особое значение приобретает тематическая картина. Одним из первых произведений такого плана в неореализме была большая картина Ренато Гуттузо «Занятие пустующих земель в Сицилии» (1948; Берлин, Академия искусств). При известной условности художественного языка, идущей еще от «Нового фронта искусств», по своему характеру она уже целиком реалистическая. Сцена разворачивается на фоне голого, выжженного солнцем пейзажа. Он передан довольно условно — чередующиеся красные, желтые, светло-серые полосы воссоздают образ иссушенной пустынной Сицилии. Композиция строится на мерном, ритмичном движении толпы, которое обрывается в правой части полотна. Картина лишена композиционного центра — он как бы дробится в отдельных группах (крестьянин, вбивающий кол в землю, крестьянин с киркой слева и т. д.). Кажется, что художник все внимание уделяет одному — показать единство всех участников демонстрации, не задерживаясь на ком-либо отдельно. Живописный язык произведения необычайно богат; чистые сильные тона — красный, белый, зеленый, синий — в сочетании с энергично написанным пейзажем дают особенную напряженность действию. Очень хорошо написаны фигуры батраков на первом плане: самой живописной фактурой Гуттузо «лепит» их крепкие, коренастые фигуры. Хотя влияние кубизма еще сказывается в трактовке людей, в картине есть ряд сильных образов: девочка с ребенком на первом плане, решительно идущая рядом с повозкой молодая женщина в зеленом, данная в энергичном наклоне фигура крестьянина, вбивающего кол в землю. Впервые в итальянском искусстве 20 в. пафос народной борьбы получил столь яркое художественное выражение. Выразительны поиски характеров и в портретах, созданных Гуттузо («Человек, который ест спагетти», 1956).

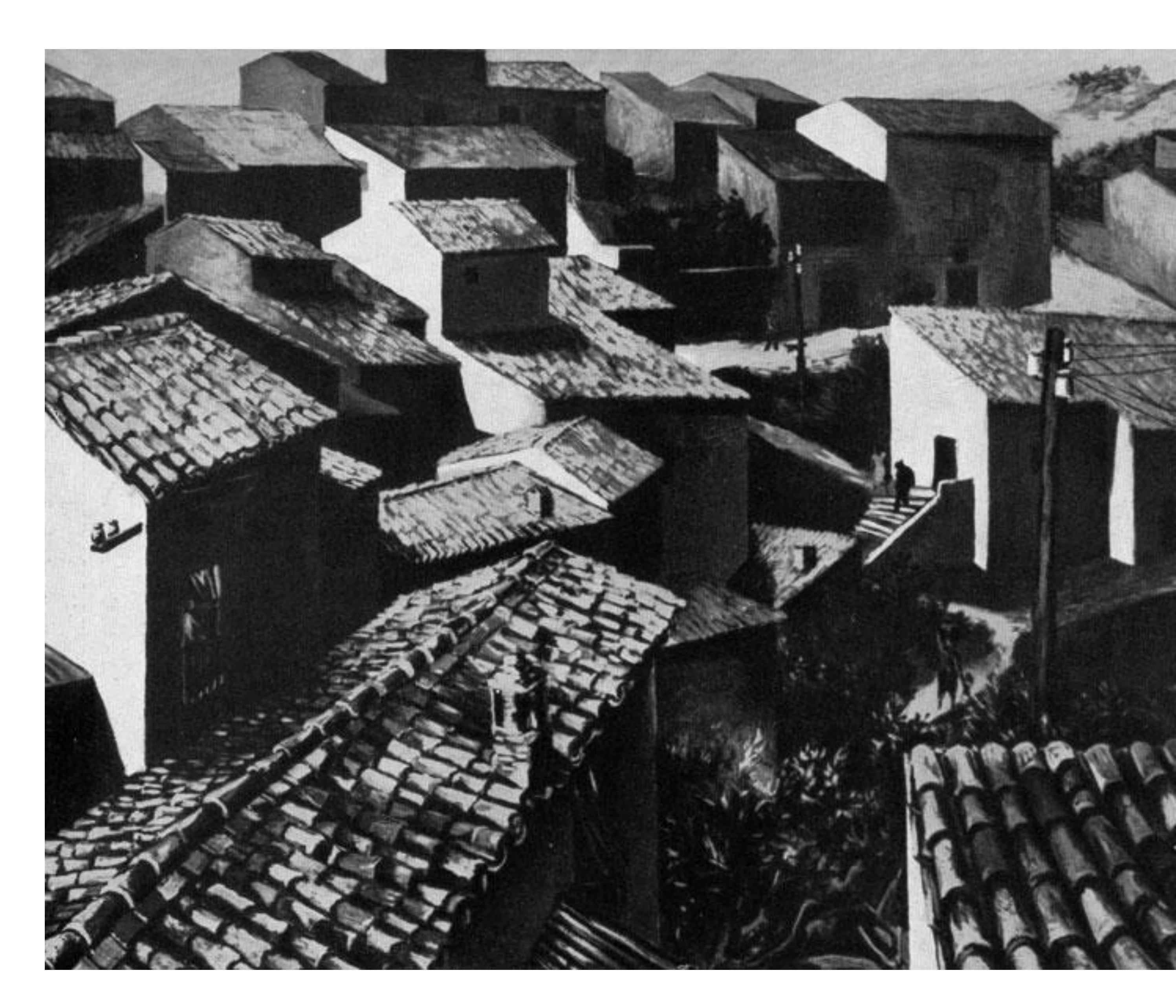


Ренато Гуттузо. Человек, который ест спагетти. 1956 г. Рим, собрание Фаринелли.

илл. 156 а

Вообще творчество Гуттузо является одной из наиболее значительных страниц современного изобразительного искусства. Его страстная, темпераментная, подлинно национальная живопись стала своеобразным эталоном современного итальянского реализма. Он создал

великолепные произведения почти во всех жанрах. Так, говоря о пейзаже, в первую очередь следует назвать работы Гуттузо. Его калабрийские и сицилийские пейзажи полны яркого солнца, высохшая земля оживает множеством тончайших цветовых нюансов, красные крыши домов воссоздают непередаваемую чисто итальянскую атмосферу. Много работает художник в области натюрморта. Его традиции идут еще с довоенных лет (вспомним чудесный натюрморт в картине «Распятие»). Чаще всего он обращается к предметам самым обыденным: орудия труда, баночки красок, картофель (например, «Картофель на желтой бумаге» в Государственном Эрмитаже). Очень энергичные по живописи, они всегда говорят о присутствии человека, немыслимы без него.



Ренато Гуттузо. Пейзаж в Калабрии. 1953 г. Рим, собрание Грациадеи.

илл. 155

Однако особенно важны его большие многофигурные композиции. Такие работы, как «Буги-вуги в Риме» (1953; Рим, частное собрание), «Расстрел патриотов» (1952; Рим, галлерея Колонна), «Пляж» (1955—1956; Парма, Национальная галлерея), создали богатый многогранный образ нашей эпохи с ее борьбой и трагедиями.



Ренато Гуттузо. Пляж. Фрагмент. 1955—1956 гг. Парма, Национальная галлерея.

илл. 157

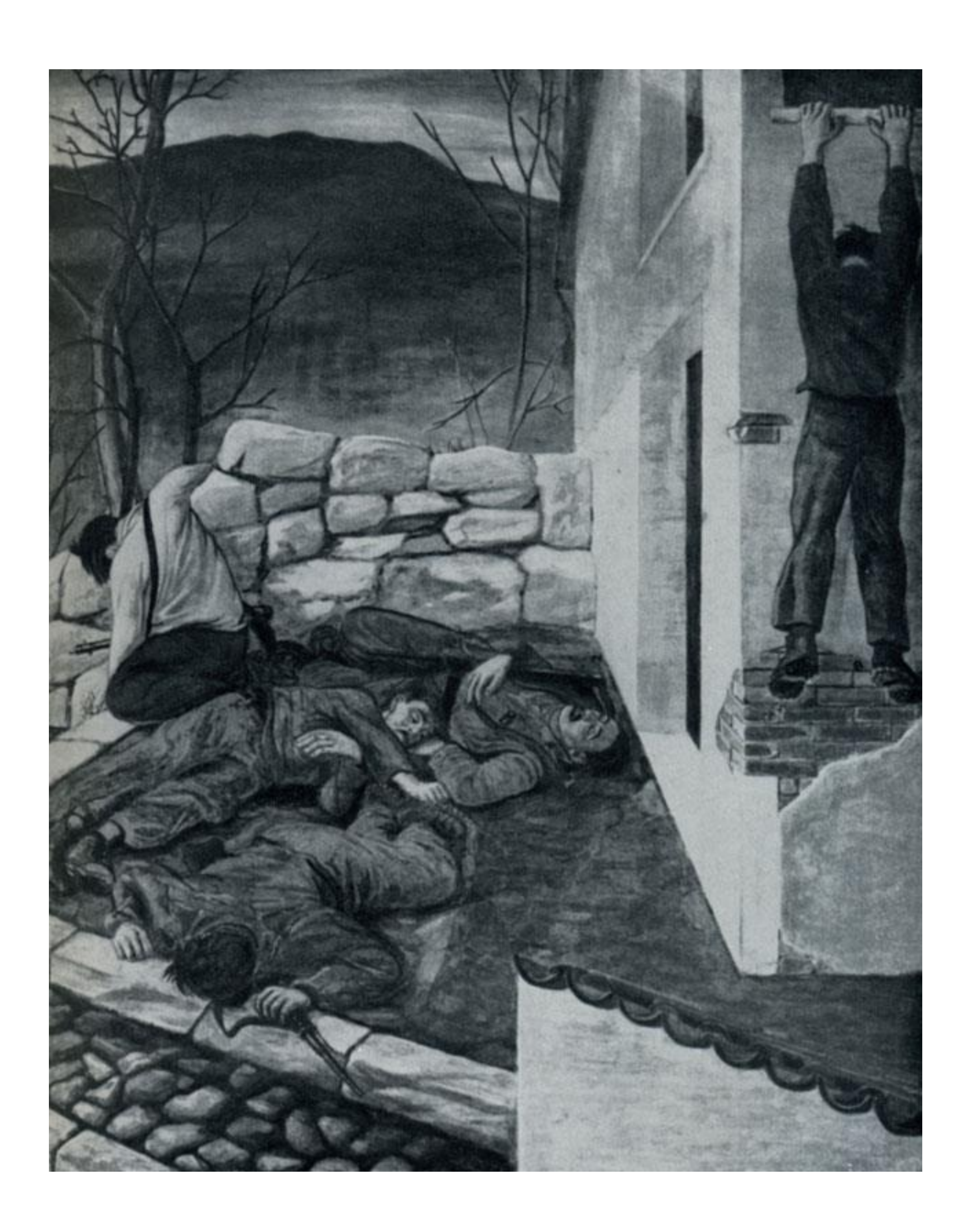
Очень энергична и выразительна живопись Джузеппе Дзигайны (р. 1924). Его картина «Возвращение батраков» написана широкими, свободными мазками. Беспокойная фактура живописной поверхности усиливает динамическую композицию, построенную на движении в глубь полотна. Контрастом ей служат хорошо скомпонованные, уверенные фигуры крестьян. Контрастная напряженность усиливается и общей тревожной фиолетово-синей гаммой тонов.

Искусство Армандо Пиццинато (р. 1910), одного из основателей реалистического движения в Италии, более рационалистично. Он стремится к точной передаче действительности во всех ее деталях. Основной темой Пщщинато является твердость и сила людей труда, и поэтому картины его всегда более статичны. Обычно он компонует фигуры и предметы широкими цветовыми плоскостями, подчеркивая их интенсивным освещением и яркими, открытыми тонами. В картине «Грузчики соли» (1952; собственность автора), стремясь полнее раскрыть красоту созидательного труда, он, изображая разгрузку баржи, дает трудовые процессы в их последовательности. Если психологическая характеристика персонажей еще недостаточно глубока, то сами эти сильные фигуры, стройный ритм движений, четкость композиции великолепно передают атмосферу созидательного труда. Реже обращается художник к произведениям бытового жанра, примером которых может служить картина «Обед крестьянина» (1953; собственность художника). О работе Пиццинато в области монументальной живописи (большой фресковый цикл в Палаццо делла Провинча в Парме, посвященный Сопротивлению) уже упоминалось.



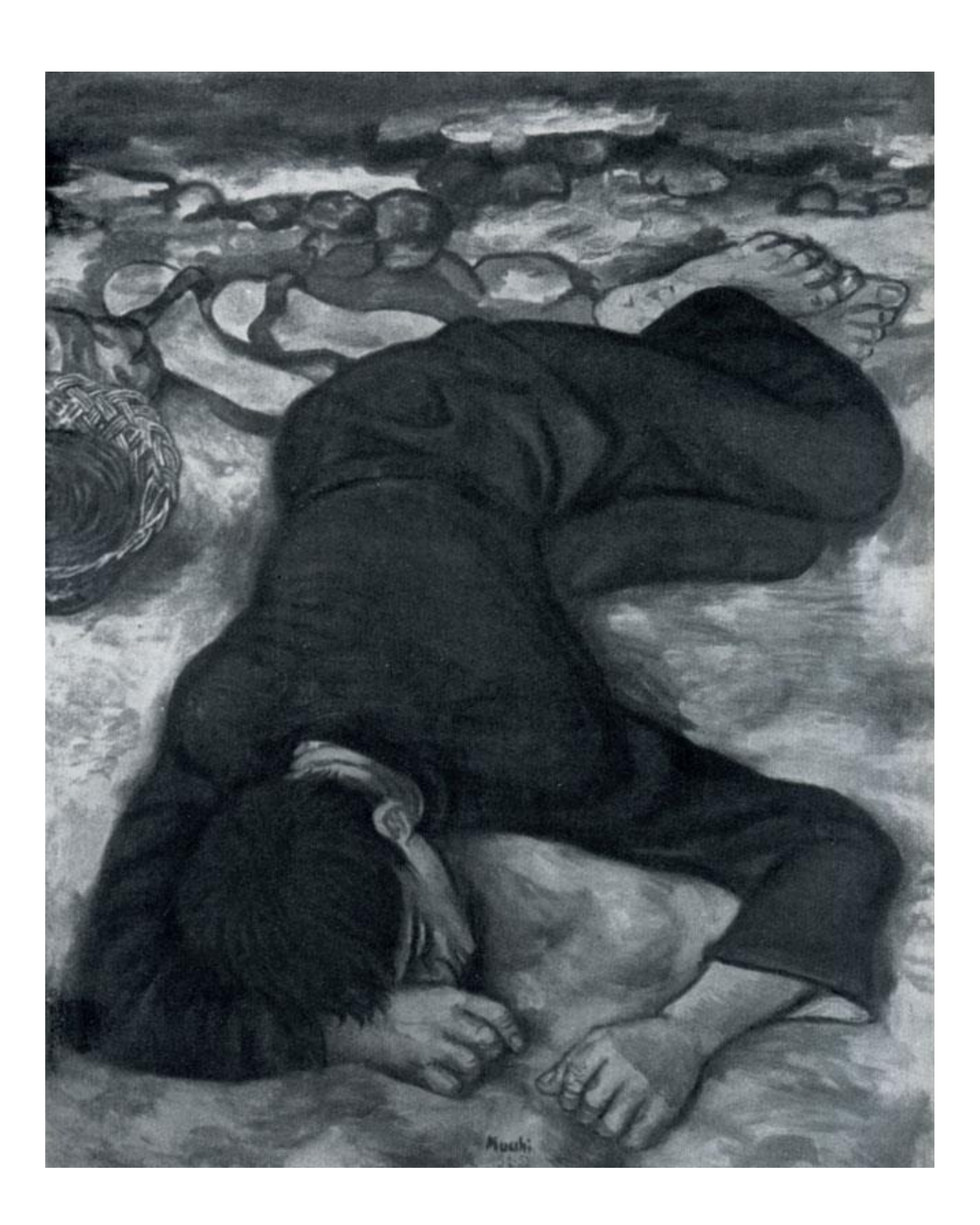
Армандо Пиццинато. Грузчик. 1953 г. Собственность художника.

илл. 158 б



Армандо Пиццинато. Резня в Боско. Фреска в Палаццо делла Провинча в Парме. 1955 г.

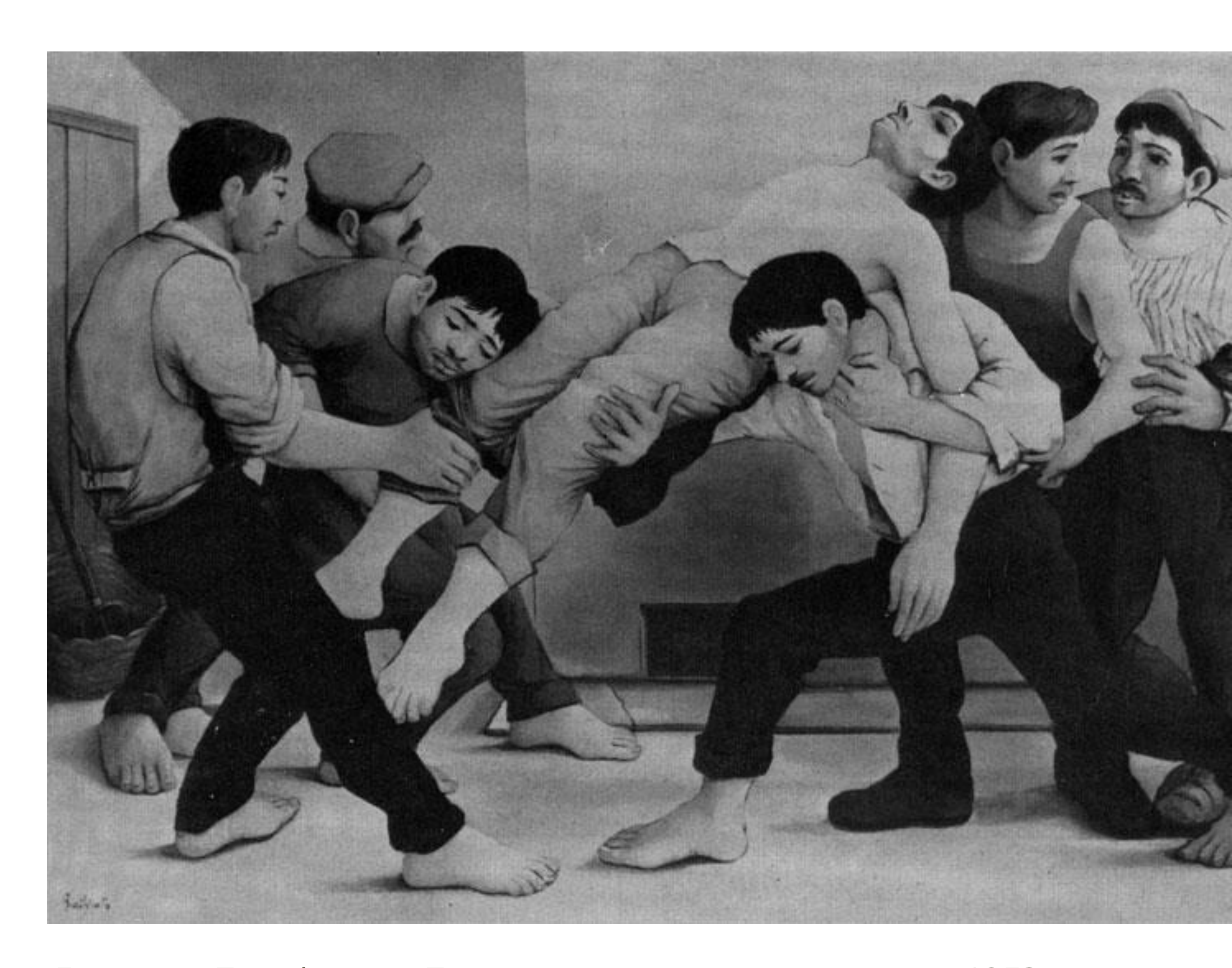
илл. 159


Muchi

Габриеле Мукки. Спящий рыбак. 1951—1952 гг. Милан, собрание Канелла.

илл. 160

Большую роль в формировании итальянского неореализма сыграл Габриеле Мукки (р. 1899). Свою эстетическую программу он сформулировал уже в первые послевоенные годы. Она заключается в том, что художник в своем творчестве должен уметь выбрать из многообразия фактов действительности те, которые свидетельствуют о формировании нового, прогрессивного в жизни. Руководствуясь Этой программой «выбора реальности», Мукки создал целый ряд произведений, ставших выразительным документом времени. К наиболее значительным его работам относятся картины о забастовщиках («Законная защита», 1950; «Оборона фабрики», 1949; панно «Смерть Марии Марготти», 1949), серия картин о рыбаках (особенно исполненное величественной трагичности «Кораблекрушение», 1958; Экспрессивный «Спящий рыбак», 1951—1952), антивоенная серия («Бомбардировка Горлы», 1951, и «Война», 1949). В основном живопись Мукки, построенная на динамической композиции, сложных ракурсах и ярком локальном цветовом решении, отличается некоторой сухостью и «жесткостью». Но эта сухость исчезает в его лирических портретах. Так, «Портрет Ады» (1954), написанный очень пастозно, построен на тонких нюансах светлых охристых тонов, как бы освещенных солнцем. В сочетании с боковым, почти контражурным освещением и с теплыми, светлыми рефлексами на голубом фоне одежды они создают необычайно жизнерадостный и поэтический образ. Известная сухость свойственна и, в общем, интересным работам римлянина Доменико Пурификато (р. 1915)

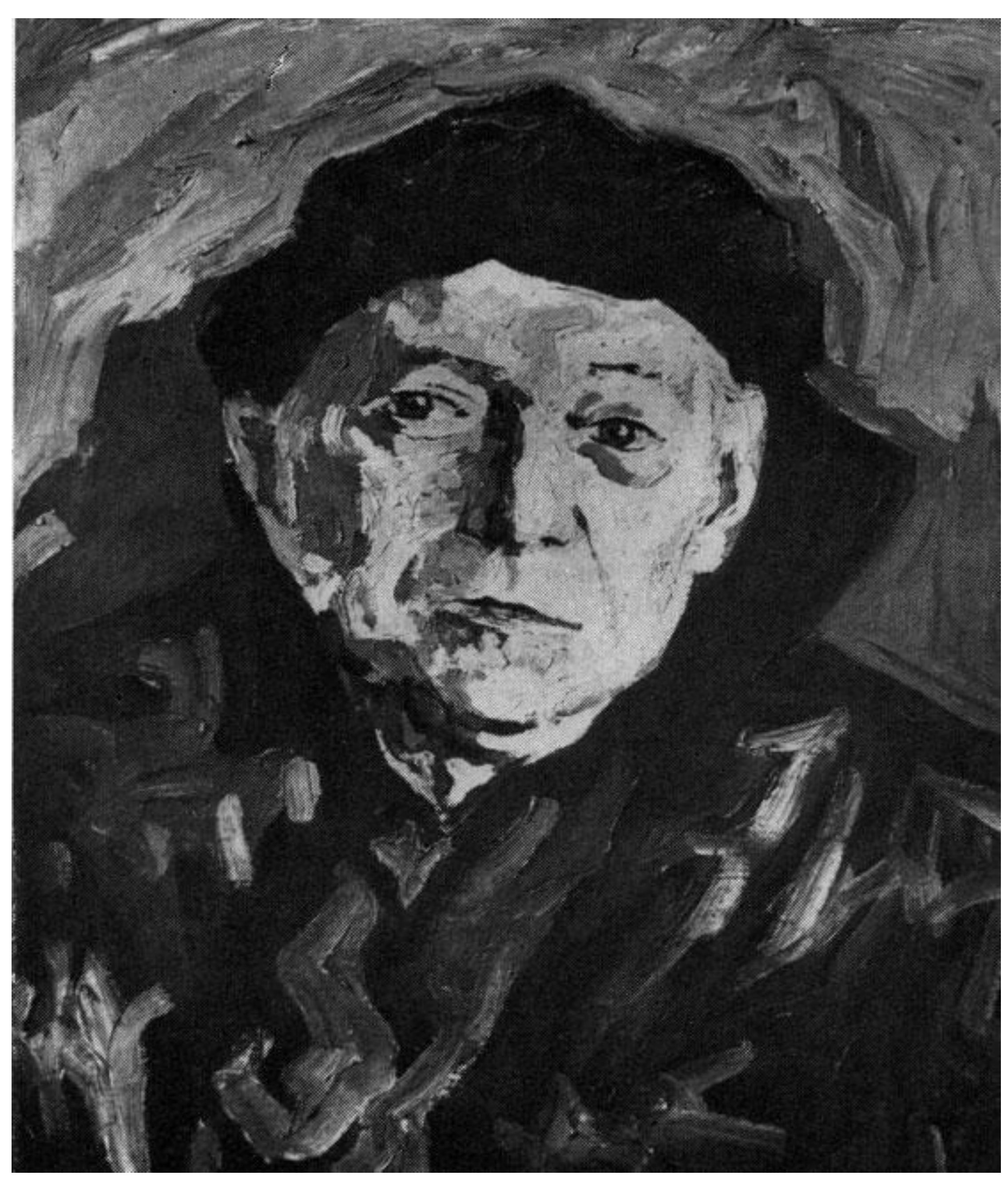


Доменико Пурификато. Переноска раненого крестьянина. 1952 г. Собственность художника.

илл. 161 а

Несколько меньшее развитие в итальянском неореализме получили такие жанры, как портрет и пейзаж. Тем не менее Карло Леви сумел создать глубоко психологический образ поэта У. Саба (1952; Рим, Национальная галлерея современного искусства). Нервная, взволнованная живопись сразу «оживляет» несколько тяжеловатое лицо. Художник пишет пастозно, и это делает портрет очень энергичным, рельефным. Особенно замечательны глаза — полные большой мудрости, они смотрят прямо на зрителя, аккумулируя всю

живописную выразительность портрета. Леви также автор и ряда интересных тематических композиций, посвященных жизни итальянского народа и занявших видное место в современном искусстве.



Карло Леви. Портрет Умберто Саба. 1952 г. Рим, Национальная галлерея современного искусства.

илл. 161 б

Несомненно, что в области скульптуры наиболее крупным мастером является Джакомо Манцу. Его скульптурные серии, вернее, работы на одну тему («Кардинал», «Распятие», «Балерина»), развивают лучшие традиции реалистической пластики. Постоянно углубляя образ, переходя от одного сюжета к другому, аналогичному, он сумел создать произведения большого философского содержания и необычайной художественной силы. Таковы его плоские рельефы «Распятие» и «Снятие с креста». Очень простые по композиции, они за традиционной сюжетикой скрывали вполне определенные указания на действительность: человек в немецкой каске с саблей в руке, стоящий около распятого,— явный намек на фашистские преступления.



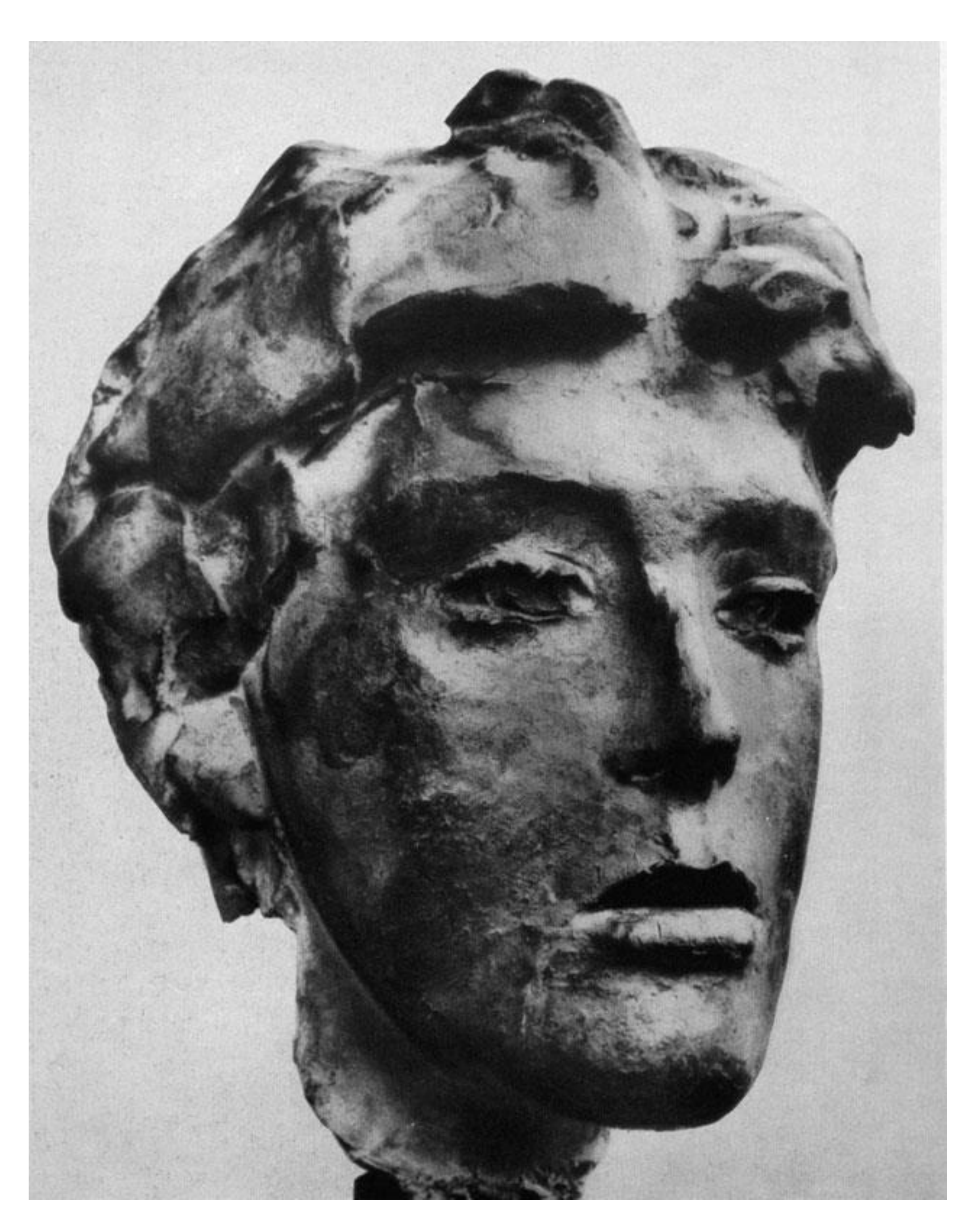
Джакомо Манцу. Кардинал. Фрагмент. Бронза. 1955 г. Венеция, Международная галлерея современного искусства.

илл. 169

На раннего Манцу сильное влияние оказала импрессионистическая скульптура Медардо Россо, стремившегося запечатлеть мгновенное состояние натуры. Манцу ставил перед собой более широкие задачи, он искал синтетический образ. Однако его привлекала одна особенность художественного языка Россо: неровная, «мятая» поверхность и лишенные детализации, обобщенные объемы создавали богатое светотеневое решение. Поэтому Манцу всегда очень внимателен к живописности фактуры. Свет дробится на ней, переходя от одной детали к другой, затухает в более или менее плотных тенях, чтобы вновь вспыхнуть рядом. Постоянное движение в сочетании со статикой форм (так как чаще всего его скульптуры статичны) наполняет произведение жизнью и энергией, делает его необычайно выразительным. Это особенно характерно для многочисленных портретов Инге и для скульптуры «Кардинал». Фигура в остроконечной тиаре и тяжелых церковных одеждах кажется единым неразделенным объемом, и только свет, скользящий по беспокойной неровной поверхности, оживляет маленькое, тонкое лицо кардинала.

Большую известность получили работы Манцу на тему «Танцовщица». В их пластическом решении появляется особая упругость напряженного сильного тела. Контур приобретает мелодическую плавность.

Манцу — большой мастер скульптурного портрета. Его «Голова Инге» отличается глубиной психологического решения. Энергичная пластика нервного лица определяет большую эмоциональную насыщенность произведения .



Джакомо Манцу. Голова Инге. Бронза. 1958 г.

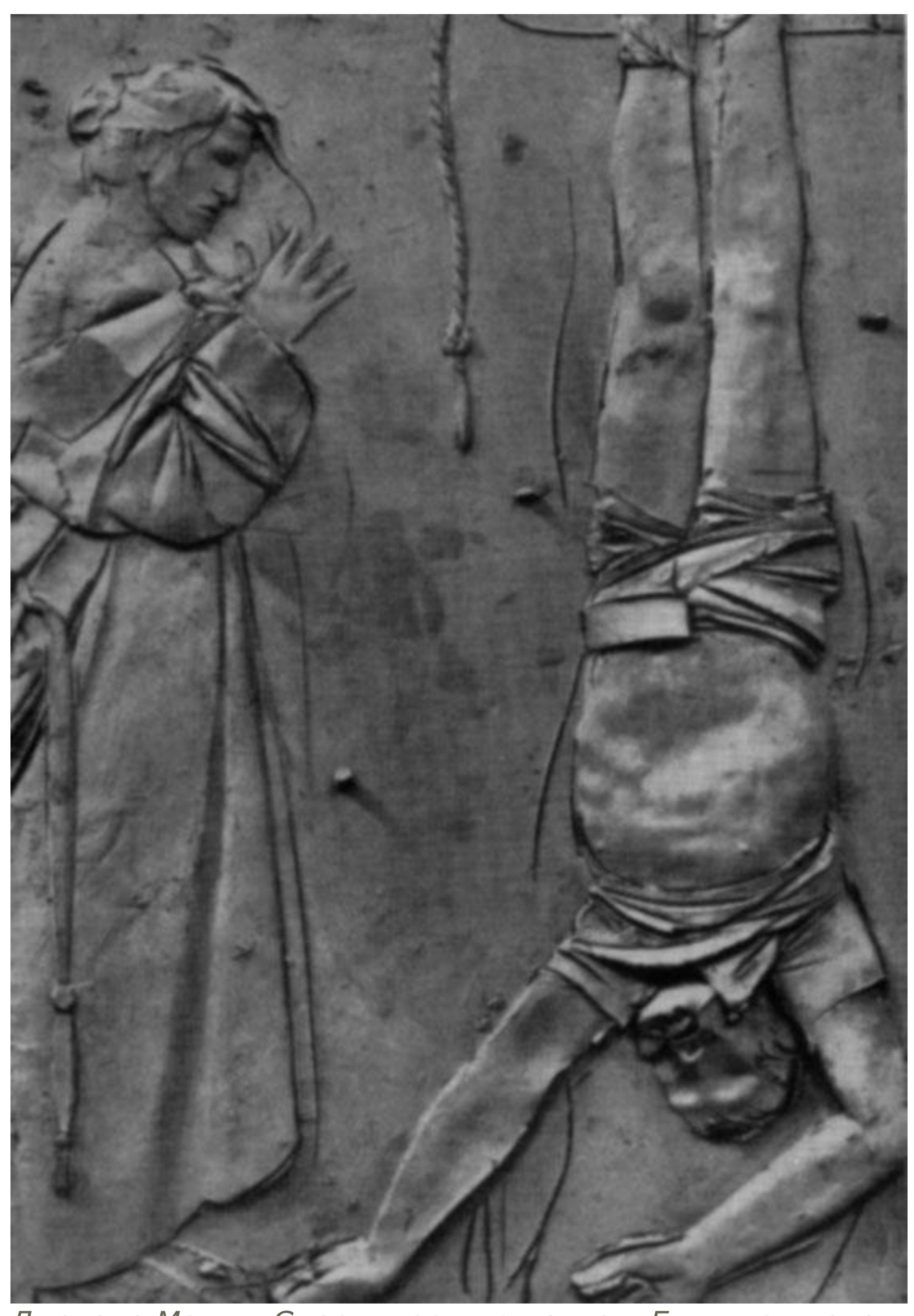
илл. 168

В 1949 г. Манцу начинает работу над одним из важнейших своих произведений— рельефами для «Врат смерти» собора св. Петра в Риме, которые он окончил только в 1964 г. По существу, они явились логическим развитием серии его рельефов конца 30-х гг. (таких, как «Распятие», «Снятие с креста» и т. д.). «Врата смерти» состоят из шести рельефов, между которыми размещены символические изображения животных и растений. Скульптор обращается к плоскому рельефу так, что порой изображение сводится почти к контуру (только изредка ткань или драпировка выступает угловатыми формами из плоскости), благодаря этому создается удивительно музыкальный ритм изящных точных линий (*Следует отметить, что Манцу — один из наиболее известных и талантливых итальянских графиков.*). Пластика плоского рельефа вообще требует очень высокого мастерства. И в этом отношении работа Манцу безупречна. Легкая модуляция поверхности выявляет и заставляет жить мышцы тела, передает самые тонкие нюансы эмоционального состояния. Символика сюжетов («Смерть в воздухе», «Смерть на земле» и т. д.) не препятствует правдивому и жизненному их решению, глубокому раскрытию образов (особенно выразителен образ папы Иоанна XXIII).



Джакомо Манцу. Смерть Авраама. Эскиз рельефа для «Врат смерти» собора св. Петра в Риме. Бронза. 1949— 1964 гг.

илл. 166

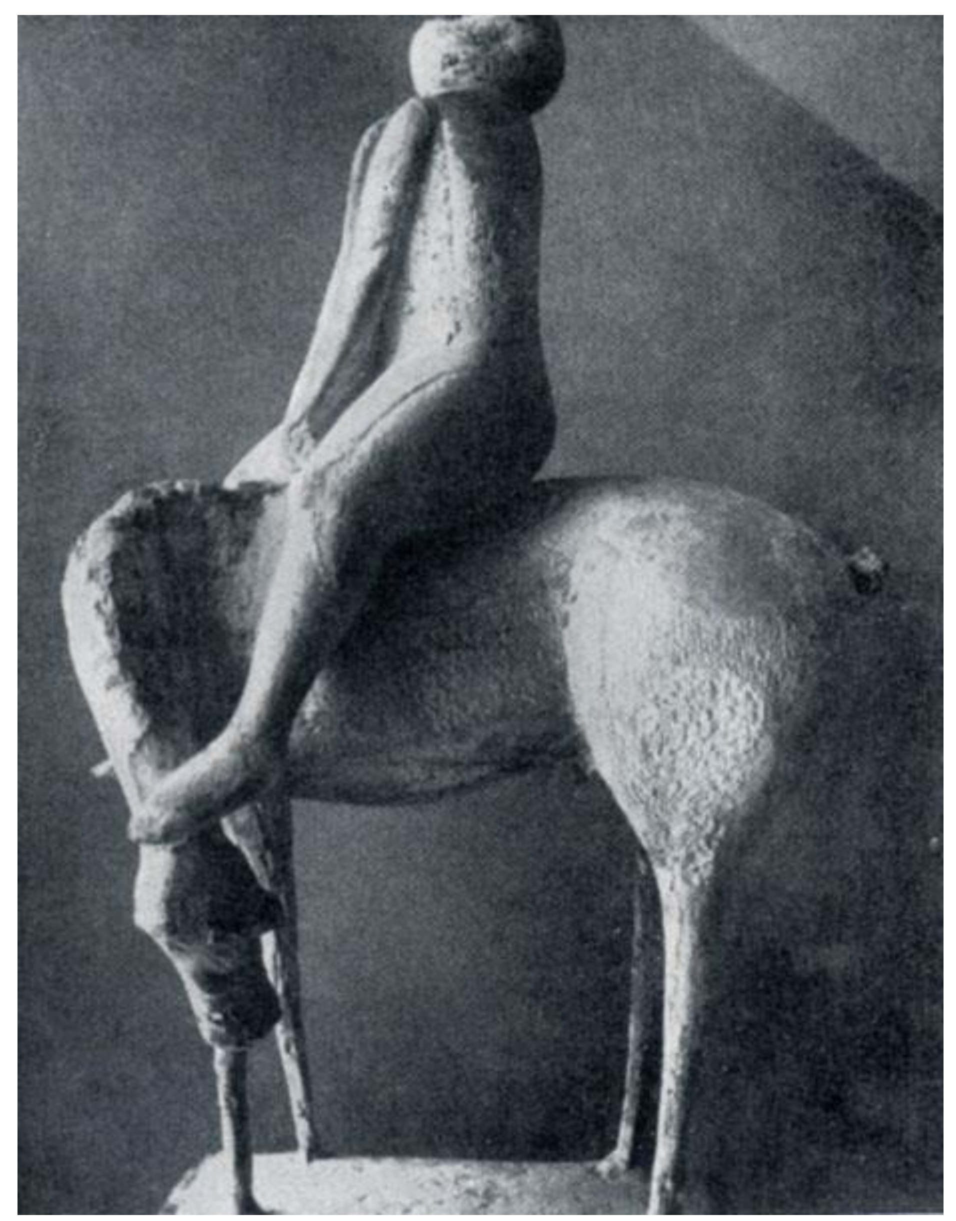


Джакомо Манцу. Смерть насильственная. Глиняная модель

рельефа для «Врат смерти» собора св. Петра в Риме. 1949—1964 гг.

илл. 167

Другой известный итальянский скульптор, Марино Марини (р. 1901), также вначале шел от импрессионистического опыта М. Россо. Но довольно быстро он отказывается от него и увлекается средневековой пластикой. Стремясь к такой же пластической цельности и обобщенности скульптурных форм, он в конечном итоге приходит к известному схематизму в трактовке образа. Многочисленные всадники и обнаженные фигуры выступают в виде малообработанных блоков, в которых едва намечены детали. Даже в самых удачных произведениях скульптор не может преодолеть этой ограниченности.

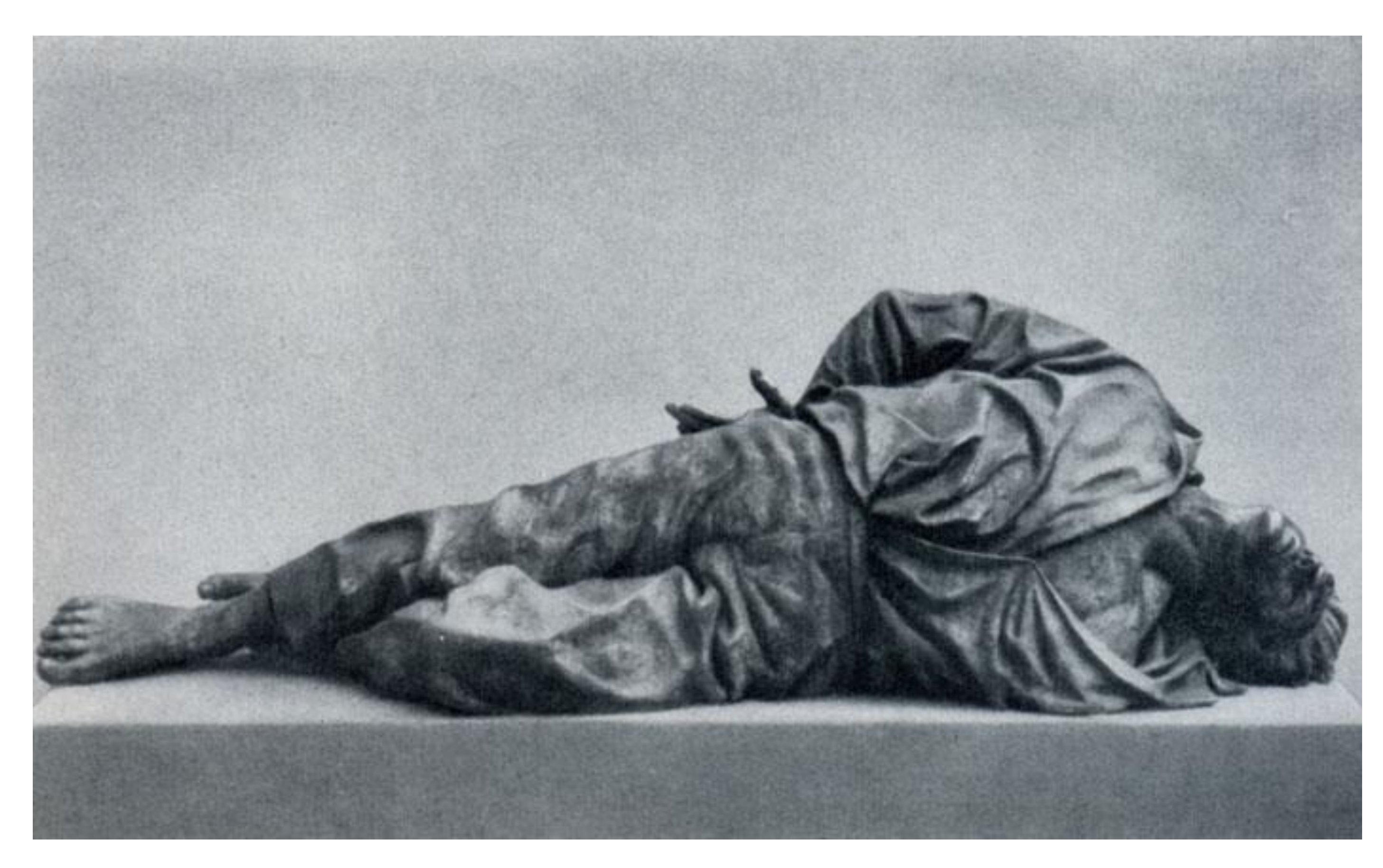


Марино Марини. Всадник. Бронза. 1947 г. Милан, собрание Юккер.

илл. 170 а

Большую известность завоевал памятник борцам Сопротивления в Парме (1955) Марино Мадзакурати (р. 1910). Особенно выразительна лежащая на высоком постаменте фигура убитого партизана. Необычный ракурс подчеркивает удачную компоновку формы, которая как бы вырастает из камня. Ряд значительных работ был создан также скульптором Джузвппе Мадзуло (р. 1913). Его известная скульптура «Мать»

(1951), построенная на сочетании тяжелых, малорасчлененных объемов, отличается внутренней силой и выразительностью. Довольно широко известны в Италии и особенно за границей холодно-красивые, салонные скульптуры Франческо Мессины (р. 1900), В его творчестве очень сильны традиции герметизма 30-х гг., и произведения скульптора далеки от жизни, порой слишком отвлеченны. В острой экспрессионистической манере работает А, Фаббри (р. 1911), создавший в 1952 г. скульптуру «Смерть партизана», которая была одним из важных звеньев в поисках героического образа современника в скульптуре.



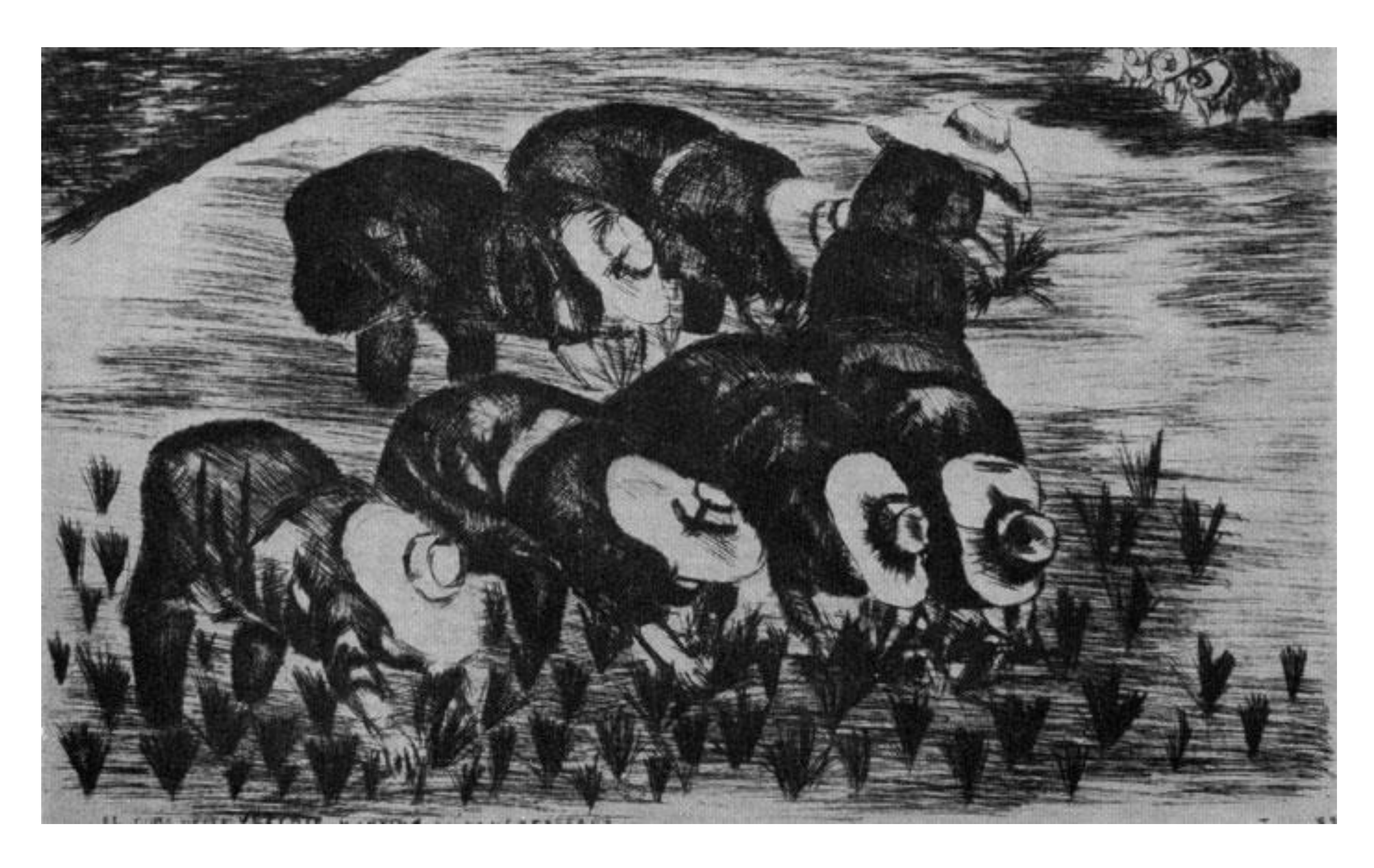
Марино Мадзакурати. Памятник борцам Сопротивления в Парме. Фрагмент. 1955 г.

илл. 170 б

В силу ряда причин развитие итальянской графики было менее широким по сравнению с живописью. Только с 50-х гг.

она начинает постепенно приобретать все большее значение благодаря своей актуальности и способности быстро откликаться на важнейшие события. Так, рисунки многих художников-реалистов часто появляются в прогрессивной печати. Основной особенностью итальянской графики является большая экспрессивность, заостренность, энергичность. Характерным примером может служить рисунок Р. Гуттузо «Бык» (тушь, акварель), который экспонировался в Москве в 1957 г. Повышенная экспрессия движений и цветовых пятен сочетается с точным и выразительным пластическим решением. Ярость и сила могучего животного переданы очень лаконично, почти одной контурной линией.

Крупнейшим мастером современной реалистической графики является Тоно Дзанканаро (р. 1906), работающий преимущественно в сложной технике сухой иглы и офорта. Его композиции строятся на мягких переходах от глубокого черного тона в тенях к высветленным деталям. Это сразу создает типичную для его работ поэтическую атмосферу. Целая серия офортов (1951) посвящена тяжелому труду поденщиц Ронкаферраро (в долине реки По). Фигуры работающих женщин, их широкие шляпы, одинаковые движения, деревья заднего плана создают необычайно красивый линейный и светотеневой ритм. Дзанканаро стремится опоэтизировать своих героев, их повседневный труд.



Антонио Дзанканаро. Поденщицы Ронкаферраро. Офорт. 1951 г.

илл. 162 а

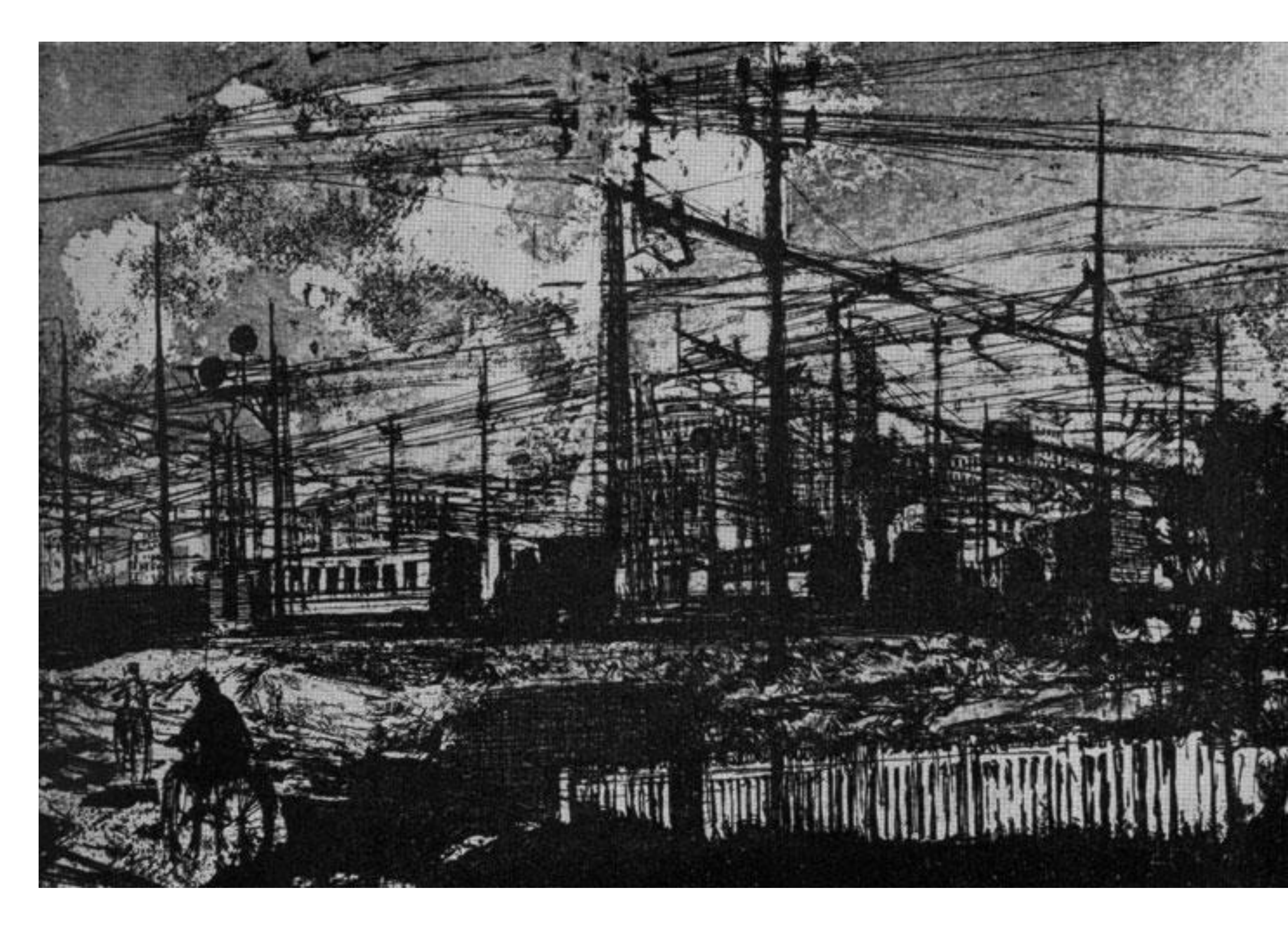
После войны приобрели широкую известность красивые камерные рисунки художницы Анны Сальваторе (р. 1925), которая в 1956г. получила первую премию за графику на Венецианской Биеннале. Чаще всего она обращается к изображению молодых римлян.



Анна Сальваторе. Раненый. Рисунок. Тушь, перо, кисть. 1954 г. Рим, частное собрание.

илл. 163 б

Тонким рисовальщиком проявил себя Лоренцо Веспиньяни (р. 1924). Его точный штриховой рисунок передает своеобразную красоту городских окраин, где маленькие домики скрыты тенью громадных индустриальных сооружений. В последнее время, правда, в его творчестве заметно усилились элементы экспрессионизма.

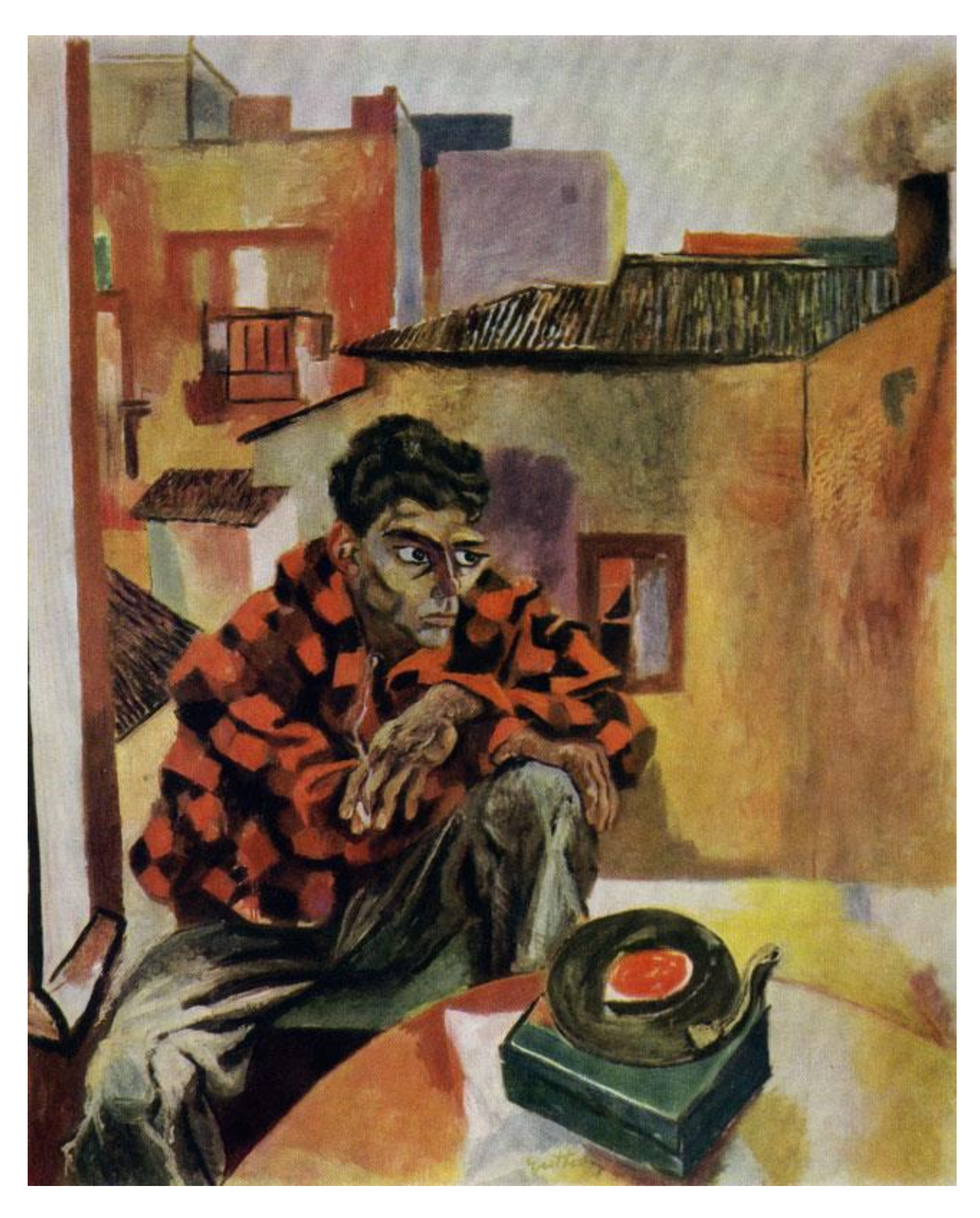


Лоренцо Веспиньяни. Городской пейзаж. Офорт. 1955 г.

илл. 163 а

Известным рубежом в развитии итальянского реалистического искусства стали 1956—1957 гг. Они ознаменовали конец первого периода неореализма и открыли новый этап реалистических поисков. Вызванный необходимостью разрешить ту противоречивость метода, о которой говорилось выше, этот процесс только начинается, и основное его направление можно наметить лишь весьма приблизительно. Прежде всего он идет по пути большей художественной свободы. Отказываясь от некоторого догматизма в понимании реалистического метода, художники-реалисты стремятся к более глубокому и полному отображению действительности. В частности, значительно

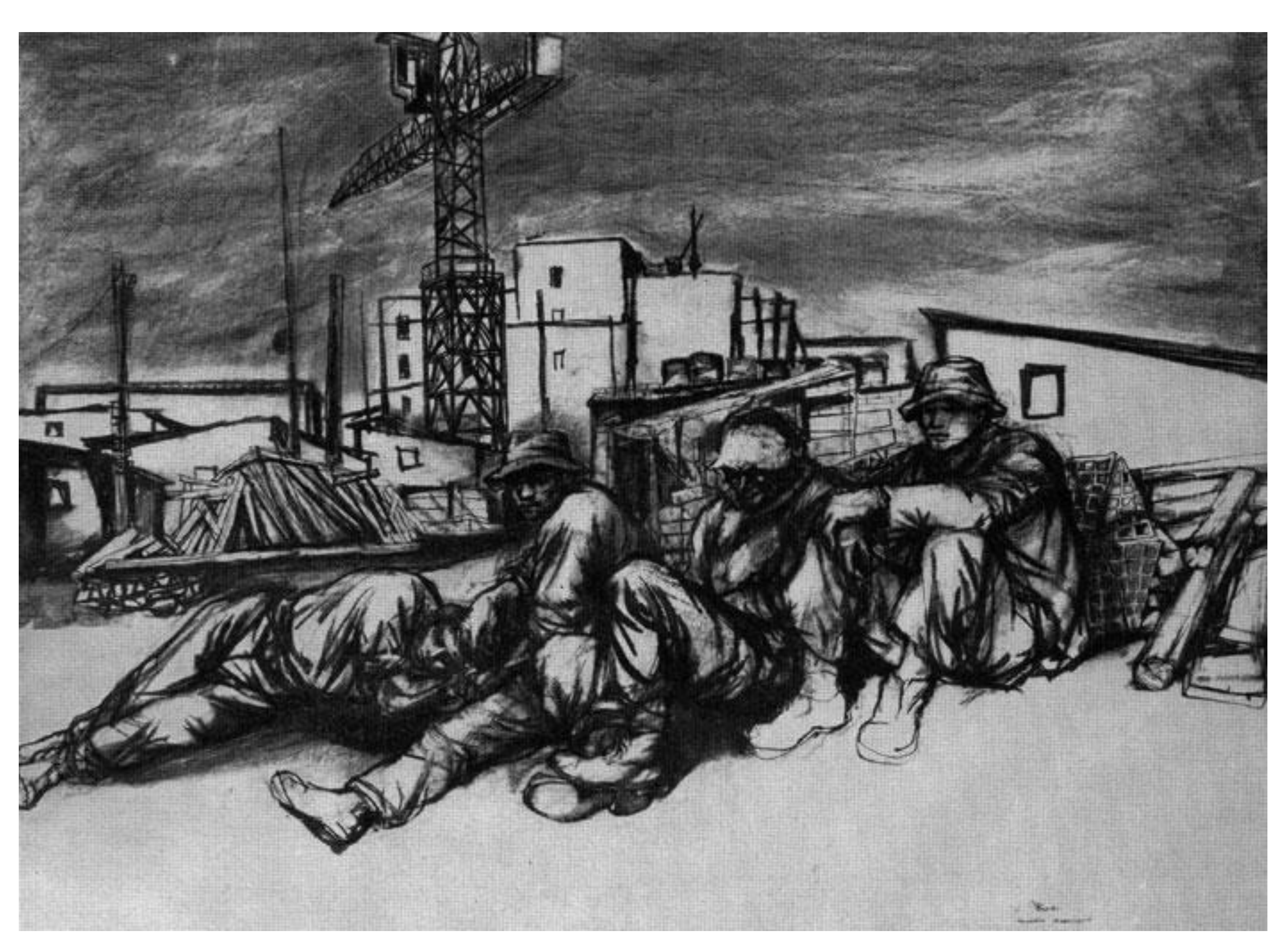
большее внимание уделяется образу человека, его психологической трактовке. Примером могут служить портреты Рокко Р. Гуттузо, а также его серия картин об одиночестве человека в буржуазном обществе («Толпа», 1959, Турин, Галлерея современного искусства; «Человек, пересекающий площадь», 1958, частное собрание, и др.). Новые поиски идут по пути повышения эмоционального воздействия произведения. Так, значительно более напряженно и выразительно звучит в работах А. Пиццинато старая тема— «Рабочие на лесах».



Ренато Гуттузо. Воскресенье. Калабрийский рабочий в Риме.

1960— 1961 гг. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Вместе с тем нельзя не отметить некоторое усиление формалистических тенденций в творчестве ряда художников. Так, последние антивоенные работы Дзи-гайна (такие, как «Генерал в бою», 1961, собственность автора) носят откровенно Экспрессионистический характер типа «Римской школы» 30-х гг. В последнее время подобные изменения проявились и в творчестве талантливого художника Уго Аттарди (р. 1923), который в 50-х гг. создал ряд значительных реалистических произведений.



Уго Аттарди. Безработные каменщики. Литография. 1952 г.

илл. 162 б

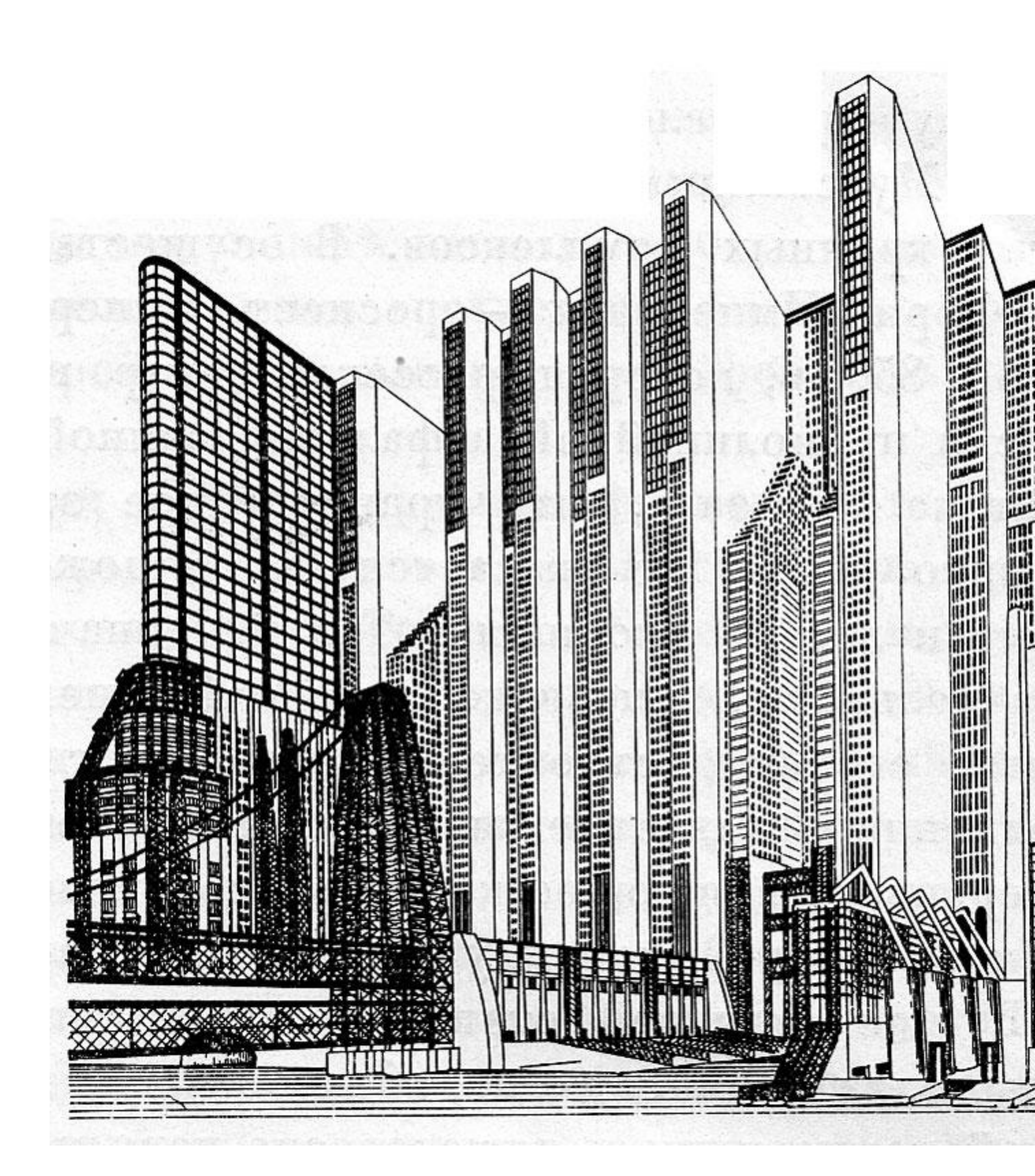
Однако это с полным основанием можно назвать «трудностями роста». Об этом, в частности, свидетельствует и то, что в последние годы в Италии появилось много молодых талантливых художников, не чуждых реализма (Э. Калабрия, К. Куатруччи, Л. Гуэррикьо, А. Фарулли). Их творческий путь начинается в атмосфере очень сложных споров и противоречивых поисков. Поэтому и искусство их неравноценно: удачи сменяются поражениями. Важно другое: они сумели отказаться от легких соблазнов абстракционизма и восприняли самое главное в опыте своих предшественников: идейную твердость. Именно это наряду с идейными и художественными завоеваниями художников старшего поколения является основой дальнейшего развития итальянского реализма.

* * *

В конце 19 в. Италия существенно отставала от более развитых капиталистических стран по уровню строительной техники и архитектуры. Среди немногочисленных зданий, которые сооружались в этот период, почти безраздельно господствовали эклектические постройки. Архаическая стилизация и эклектика проявляли себя во всех областях архитектуры, начиная от жилищного строительства (многоэтажные доходные дома) и кончая крупными монументами. Характерным примером может служить памятник Виктору-Эммануилу II в Риме — нагромождение архитектурных и скульптурных форм, образующих один из самых уродливых монументальных ансамблей в искусстве нового времени. Его сооружение началось еще в 1885 г. по проекту архитектора Д. Саккони и было закончено в 1912 г. Это сооружение не только внесло резкий диссонанс в художественный облик Вечного города, но и своим расположением нарушило градостроительную логику соседствующих с ним древних ансамблей.

С начала 1900-х гг. в архитектуре Италии, со значительным опозданием по сравнению с другими крупными государствами,

появляются новые тенденции, направленные против деградирующей архитектурной эклектики. Их развитие на итальянской почве было отмечено своими специфическими чертами и, в частности, тем, что сопровождалось становлением футуризма как одного из формалистических течений буржуазного искусства. В Италии, ставшей родиной футуризма, он затронул не только литературу, живопись и скульптуру, но и архитектуру. Футуризм и в архитектуре исходил из сугубо формалистических позиций. Декларации футуристов о небывалом, эмоционально-динамическом искусстве будущего получили свое отражение в проектах фантастических городов Антонио Сант-Элиа (1888— 1916). Сант-Элиа представлял себе город как огромное техническое сооружение из стали и бетона в виде нагромождения многоэтажных зданий простых геометрических очертаний с вынесенными вперед лифтовыми башнями, со сложной системой улиц, проложенных на разных горизонтах. Идеи Сант-Элиа отличались утопичностью и были формалистичны в своем существе, однако они сыграли некоторую положительную роль благодаря силе архитектурной фантазии Сант-Элиа, в годы господства архаической эклектики и ретроспективной стилизации предвосхитившего в какой-то мере отдельные черты и приемы современной архитектуры. Примером аналогичного проекта застройки является «Город будущего» Марио Кьянтоне (1915).



Марио Кьянтоне. Проект «Города будущего». 1915 г. Фрагмент.

рис. на стр. 251

В период фашистской диктатуры в официальной демагогической программе фашизма архитектуре отводилось важное место, причем реакционные основы этой архитектурной политики стали особенно четко проявляться с конца 20-х гг. Если в начале 20-х гг. фашистские боссы терпимо относились к новому европейскому направлению архитектуры, то вслед за провозглашением далеко идущих целей борьбы за «Великую Италию» было выдвинуто требование создания «Средиземноморской архитектуры», которая должна была активно прославлять фашизм, выражать «силу и мощь» фашистского государства. В богатейшей культуре итальянского народа, в неисчерпаемых по своей глубине прекраснейших памятниках прошлого идеологи итальянского фашизма выделяли лишь помпезный монументализм, выражение величия государственной власти, прославление сильной личности героя — сверхчеловека.

Не удивительно, что в этой обстановке многочисленные представители эклектического академизма конца 19 — начала 20 в. и так называемого неоклассицизма довольно быстро усвоили новые требования и образовали основное ядро официального направления итальянской предвоенной архитектуры. К этой многочисленной группе постепенно примкнули и те архитекторы, которые хотя и не были лишены таланта и понимания прогрессивных художественных тенденций, но в условиях фашистской диктатуры не нашли в себе сил отстаивать самостоятельное развитие новой архитектуры и, прельстившись крупными государственными заказами, согласились поставить свое искусство на службу государственной машине. Наиболее полно указанные тенденции проявились в области итальянского градостроительства и в архитектуре общественных зданий. В то время когда страна еще далеко не закончила восстановление разрушенных войной жилищ, когда не было ни одного города, в котором не ощущался бы острейший жилищный кризис, фашистское правительство организовало широко рекламированную кампанию за реконструкцию,

перестройку и создание новых городских общественных центров. Были разработаны проекты перепланировки Рима и Милана, Неаполя, Флоренции, Турина, Генуи и других политических, административных и промышленных центров. Главным содержанием этих проектов было гипертрофированное подражание монументальным ансамблям прошлого, стремление устраивать грандиозные площади, прямые и широкие проспекты, приспособленные для фашистских шествий и празднеств, пышные представительные общественные комплексы. Фашисты не скрывали и того обстоятельства, что они стремятся что-то противопоставить тому действительно огромному размаху градостроительных работ, который непрерывно осуществлялся в годы индустриализации в Советском Союзе и имел огромный резонанс во всех без исключения капиталистических странах. Показная сторона градостроительных начинаний фашистской Италии отчетливо видна уже из того, что реально осуществленными оказались лишь некоторые достаточно ограниченные замыслы генерального плана Рима и реконструкция центра Милана.

Проект генерального плана «Рима Муссолини» был разработан в начале 30-х гг. Он почти не затрагивал проблем жилищного строительства, зато намечал пробивку через тело древнего города целого ряда парадных магистралей, устройство «Форо Муссолини», представительного Университетского городка и нескольких других крупных комплексов. В осуществление этого плана была проложена Виа деи Фори Империали — проспект императорских форумов — шириной 30 м и длиной 850 м, которая рассекла центр города и связала своей жесткой геометрически прямолинейной асфальтированной лентой площадь Венеции с Колизеем. Практика показала, что транспортное значение этой магистрали сравнительно невелико. Что же касается ее художественных качеств, то они остаются весьма и весьма спорными. Так или иначе, но Вие деи Фори Империали разрушила цельность заповедного ядра Древнего Рима, внесла в него новый, несвойственный его градостроительной сущности масштаб. Задуманная как современное дополнение и

развитие ансамбля Рима, эта магистраль связывает между собой и подчеркивает вопиющее качественное несоответствие между уродливейшим памятником Виктору-Эммануилу II и величественными руинами Колизея.

В еще меньшей степени можно считать украшением Рима реконструкцию улицы делла Кончилационе, образовавшую широкий, но грубый в своей классицистической композиции и тяжеловесно-парадной застройке выход от моста св. Ангела к собору св. Петра.

Построенный в первой половине 30-х гг. в Риме крупный спортивный комплекс, получивший претенциозное название «Форо Муссолини» (теперь Форо Италико), также носил парадно-показной характер. В его архитектуре особенно отчетливо отразились пропагандистские установки официального фашистского искусства. Этим целям служила и многочисленная скульптура. Так, например, вокруг центральной арены Римского стадиона (архитектор Э. дель Деббио) по ее верхнему ряду было установлено шестьдесят мраморных статуй атлетов. Мертвенная неподвижность этой шеренги окаменевших гигантов, расставленных с педантичной регулярностью, производит давящее впечатление, сковывает и угнетает. Общая архитектурная трактовка сооружений спортивного комплекса проникнута ощущением гнетущих, господствующих над человеком сил и отражает в себе ту тенденцию к архитектурному мистицизму и символизму, которая стала отчетливо прослеживаться в архитектуре фашистской Италии 30-х гг. и на которой нам придется еще останавливать свое внимание.

В начале 30-х гг. фашистское правительство отвело около ста тысяч гектаров непригодной для сельского хозяйства земли в районе малярийных Понтий-ских болот для расселения неимущих бывших участников войны. Здесь было выстроено несколько небольших городков — административных центров полувоенных поселений, в структуре, планировке и архитектуре которых отразились пропагандировавшиеся в те годы фашистскими идеологами

градостроительные принципы. Два из этих городков — Сабаудия и Литтория — были расположены (первый в 23 км и второй — в 63 км) к югу от Рима. Согласно официальным градостроительным установкам, в них были выделены административный и религиозный центры, привилегированные кварталы государственных служащих, в наиболее выигрышных местах были размещены фашистские учреждения, казармы и т. п. Несмотря на стремление архитекторов создать целостный ансамбль, застройка городов суха, однообразна и мрачна. Их композиция рассчитана на внешний эффект и во многом ретроспективна. Так, например, в центре Сабаудии воздвигнута высокая 40-метровая башня, эффектно раскрывающаяся с подъездов к городу. Однако она не имеет никакого функционального смысла и лишь воскрешает внешние приемы ансамблевой застройки прошлого, в которой жилые здания группировались вокруг вертикалей церквей и башен мэрий.

Своеобразием и более современными архитектурными формами отличались некоторые жилые дома из числа тех, которые строились в новых городках. Правда, и здесь чаще всего господствовал неоклассицизм с его упрощением традиционных композиций. Однако ряд архитекторов пытался идти по пути адаптации жилой архитектуры европейского рационализма для местных итальянских условий и создавал внешне современные сооружения, наделенные в то же время такими южными элементами, как лоджии, перголы, солярии и т. п.

Те же тенденции были присущи архитектуре общественных зданий, служившей целям прославления фашистской государственности. Здесь господствовала модернизированная стилизация, в которой с предельной отчетливостью выступало стремление во что бы то ни стало присвоить себе славу и традиции великих архитектурных эпох прошлого. Наиболее колоритной фигурой этого направления был архитектор Марчелло Пьячентини (1881—1960)—признанный глава официальной школы архитектурного академизма, руководитель огромного проектного учреждения, вся

продукция которого выходила за его подписью. Пьячентини был безусловно способным художником, который, однако, не только органически воспринял, но и во многом способствовал выработке реакционных доктрин фашистской архитектуры. Декларируя необходимость создания современной архитектуры, он понимал эту современность как упрощение и схематическую монументализацию традиционных архитектурных форм и композиционных приемов. Типичной для Пьячентини работой было строительство Университетского городка в Риме (1936), включающего в себя целый ряд зданий отдельных институтов и факультетов и раскинувшегося на восточной окраине столицы на территории более чем в 20 га.

Пьячентини руководил здесь всей группой проектировщиков и сам спроектировал и построил главное здание комплекса — Ректорат. Университетский городок задуман как единая монументальная композиция. Парадный въезд оформлен массивным сквозным портиком на квадратных столбах. За ним следует целая система обширных прямоугольных площадей и замкнутых в каре зданий, что создает впечатление военной строгости. Перед Ректоратом расположен парадный плац, а за ним — Церемониальная площадь для массовых шествий и военизированных упражнений. Характерно, что здесь среди других построек доминирует казарма университетской милиции, которая, как утверждали авторы, «имеет большое моральное и политическое значение...

С особой полнотой и ясностью реакционные черты и пропагандистская сущность официальной итальянской архитектуры в период между двумя мировыми войнами проявились в проектах дворца Литторио в Риме. Конкурс на проект дворца фашизма (Литторио) был объявлен в 1934 г. Его особая политическая цель была очевидна: дворец должен был олицетворять «фашистский дух» и стать «памятником эпохи». Соответственно было разработано и проектное задание, по которому комплекс сооружений дворца должен был занять место на новой Виа деи Фори Империали, неподалеку от Колизея, напротив базилики Максенция — Константина. Авторы большинства проектов отдали дань

официальным требованиям организаторов конкурса и широко применили в архитектуре фашистскую изобразительную символику, образы романтизированного религиозного мистицизма или пытались синтезировать современность с «извечным латинским духом». В проекте А. Либера в центре полукружия главного фасада предлагалось, например, воздвигнуть огромный вертикальный каменный прямоугольный массив, изображающий эмблему итальянского фашизма— ликторский топор. Черный ствол его должен был быть сплошь покрыт изображениями на темы фашистской мифологии. Религиозно-мистические изображения занимали ведущее место в проектах архитекторов Тарки, Коппеде и во многих других.

Квинтэссенцией символического мистицизма явилась архитектура павильона Италии, выстроенного на выставке в Брюсселе в 1935 г. (архитекторы Марио де Ренци и Адальберто Либера). На фоне массивной стены, перфорированной однообразной сеткой небольших квадратных окон, были установлены гигантские черные топоры из камня и металла — все тот же фашистский символ. Их устрашающая несоразмерность создавала гнетущее впечатление, нарушала масштабность естественных архитектурных соотношений.



Марио де Ренци, Адальберте Либера. Павильон Италии на Международной выставке в Брюсселе. 1935 г.

илл. 171 а

Несмотря на крикливое и кажущееся безраздельным торжество официальной архитектуры фашистской Италии, было бы неверно не видеть существовавших в те годы оппозиционных архитектурных течений, в которых участвовали многие талантливые итальянские зодчие. Идеи новой, рационалистической архитектуры проникли в Италию главным образом из Франции и Германии в первой половине

20-х гг. Однако примерно в это же время прогрессивная итальянская архитектурная молодежь иногда непосредственно, но чаще через Чехословакию знакомится с революционными творческими концепциями и проектной практикой советских зодчих. Искания советских архитекторов и начало огромной преобразующей строительной деятельности в СССР производят на итальянских рационалистов сильное впечатление. В 1926 г. делается первый шаг на пути объединения итальянских рационалистов — в Милане создается творческая группа «Семи», которую составляли молодые архитекторы—выпускники Миланского политехнического института Л. Фиджини, С. Ларко, Д. Поллини, Дж. Терраньи и другие (в 1927 г. в эту группу вошел и А. Либера, впоследствии, как было показано, вставший на путь фашиствующего символического мистицизма). В опубликованном манифесте группы «Семи» провозглашалось, например, что «архитектура не может быть индивидуальной. Изящному эклектизму индивидуального противостоит дух серийного производства». Для пропаганды своих идей группа занялась издательской деятельностью, в частности был основан журнал «Казабелла», освещавший развитие современной архитектуры за рубежом и ставший одним из наиболее известных архитектурных журналов.

В 20—30-е гг. итальянскими рационалистами было создано несколько значительных по своим художественным и функциональным качествам сооружений, оставивших след в истории архитектуры. Едва ли не наибольшей известностью среди них пользуется автомобильный завод «Фиат» в Турине, построенный в 1927 г. архитектором М. Трукко. Все цехи завода целесообразно и логично объединены в едином пятиэтажном блоке с четырьмя внутренними дворами, общая протяженность которого при ширине 80 м достигает двух километров. На плоской крыше устроен первоклассный трек со специальным покрытием и глубокими виражами, предназначенный для испытания автомобилей. Вся конструкция выполнена в каркасном железобетоне, что и получило правдивое, полностью лишенное претенциозного

эклектического убранства выражение в фасадах и интерьерах здания.

Ряд интересных и свежих по своей архитектуре зданий построил Джузеппе Терраньи (1904—1942), которому принадлежит большая заслуга в развитии рационалистической архитектуры Италии. Именно Терраньи одним из первых в итальянской архитектуре 20 в. начал разрабатывать проблему связи внутреннего пространства здания с окружающим его внешним пространством. Особенно характерен в этом отношении построенный им в городе Комо детский сад (1937). Это одноэтажное здание простых геометрических форм отличается изяществом пропорций и сильными композиционными контрастами глухих и застекленных поверхностей. Основные помещения группируются вокруг внутреннего двора, как бы воскрешая в новых формах давние традиции итальянской архитектуры. В то же время здание свободно раскрывается наружу благодаря открытой галлерее и стеклянным витражам, заменяющим одну из стен спальных комнат.

Аналогичные тенденции создания органично связанных с природой пространственных образований прослеживаются и в жилом доме Рустича (1935), построенном Терраньи в Милане совместно с другим прогрессивным архитектором П. Линджери. Здесь архитекторам удалось отойти от шаблонных композиций и создать своеобразный облик многоэтажного жилого здания с внутренним двором, развитой системой лоджий и разнообразной пластикой фасадов — чертами, хорошо отвечающими характеру итальянского климата и придавшими всему сооружению специфически местную окраску.

Еще одним видным представителем рационализма в Италии был Джузеппе Пагано (1896—1945), который не только сам успешно проектировал и строил, но и вел активную пропаганду новой архитектуры на организуемых им архитектурных выставках и на страницах журнала «Казабелла». Следует также отметить противоречивую, но в

целом прогрессивную деятельность архитектора Эдуардо Персико (1900—1936), который в своих теоретических работах резко выступал против официальной архитектуры, отстаивая не только общие принципы новой архитектуры, но и самобытность ее итальянской интерпретации.

Многие прогрессивные архитекторы Италии в период между войнами в конце концов осознали враждебность тоталитарного фашистского режима интересам народа, его культуре и вступили на путь политической борьбы. Характерна, например, эволюция политических взглядов Дж. Пагано, который вначале был одним из сторонников фашистской доктрины, а позже нашел свое место в рядах активных борцов движения Сопротивления и погиб в концентрационном лагере. Трагично сложилась судьба и ряда других талантливых итальянских зодчих: не выдержав атмосферы фашистской диктатуры, покончил с собой Дж. Терраньи, активно сражался с фашистами и погиб в Маутхаузене Д. Банфи.

Вторая мировая война, стоившая жизни сотням тысяч итальянцев, нанесла огромный ущерб городам и населенным пунктам страны. Экономические трудности особенно отразились на широких слоях трудящихся масс, которые испытывали всю тяжесть не только безработицы и нищеты, но и жилищного кризиса. В таких условиях естественным явилось обострение внутриполитической борьбы, рост влияния демократических партий и профсоюзных организаций, требовавших развертывания муниципального и кооперативного жилищного строительства и вынуждавших правительство идти на определенные уступки. Благоприятная строительная конъюнктура возникла в это время и для частных предпринимателей, стремившихся вложить средства в строительное производство, сулившее баснословные прибыли. Большое значение для оживления строительной деятельности сыграл также приток в Италию иностранного (преимущественно американского) капитала, ставшего главной причиной мифа об итальянском «экономическом чуде». Сочетание всех этих условий послевоенной жизни

Италии стало определяющим фактором развития итальянского градостроительства и архитектуры 50—60-х гг.

За послевоенный период в Италии почти не было случаев сооружения новых городов, поэтому основной объем строительства был сосредоточен в древних, насыщенных уникальными историко-культурными памятниками центрах. Эта специфика наложила свой отпечаток на характер итальянского градостроительства, выдвинув на первый план проблемы реконструкции существующей застройки, а также функциональной и эстетической связи между старыми и новыми частями города.

Прогрессивные архитекторы Италии, опираясь на опыт, накопленный в этой области в различных странах, разработали научно обоснованные методы охраны памятников и исторических комплексов древних городов. Как правило, новые проекты планировки сохраняют в неприкосновенной целостности те архитектурные ансамбли и даже обширные городские районы, которые донесли до нашего времени свою исторически сложившуюся структуру и специфическую художественную выразительность. Надо отметить, однако, что эта разумная концепция все время нарушалась под давлением эгоистических частных и откровенно спекулятивных интересов. Прогрессивной общественности Италии все время приходится вести борьбу с фактами покровительства со стороны государственного и коммунального бюрократического аппарата нарушителям градостроительных правил и законов.

В Риме новое строительство ведется в основном на значительном удалении от исторического центра, преимущественно в южном и северо-западном направлениях. В Милане жилые районы Комазина, Виальба, Галларатезе, Форце Армате, Арар, Бельтре и другие — все расположены на бывших городских окраинах, сравнительно недавно вошедших в черту города. В Неаполе, городе, раскинувшемся амфитеатром по берегам Неаполитанского залива, новые жилые районы окружают историческую часть города полукольцом, примыкая к ней в основном с северных и

восточных направлений. Аналогичным образом ведется новое строительство в Генуе и Флоренции, где под застройку также используются преимущественно свободные территории, расположенные в стороне от исторических архитектурных ансамблей. В Иврии, сравнительно небольшом, но важном промышленном центре Северной Италии, разделение на старую и новую части — это своеобразное историко-художественное зонирование — сложилось очень естественно и оправдано в функциональном отношении. Старый город со средневековым центром и рядом ценных архитектурных памятников лежит на высоком берегу реки, в то время как новая часть города развивается на противоположной ее стороне в тесной связи с промышленными предприятиями и транспортными коммуникациями.



Лео Калини, Массимо Кастеллацци, Васко Фадигати, Зудженио

Монтуори, Ахилле Пинтонелло, Аннибале Вителлоцци. Вокзал Термини в Риме. 1947—1950 гг. Фрагмент фасада.

илл. 172 а

Забота о сохранении исторической основы городских ансамблей, которую проявляют итальянские архитекторы, не означает, что они отказываются вообще от строительства новых, современных по своему облику зданий среди старой застройки или обязательно идут по пути стилизаторства и приспособления архитектурных форм новых сооружений к их окружению. Наоборот, во многих случаях, когда это позволяет конкретная градостроительная ситуация, они смело используют композиционные контрасты и нередко добиваются хороших результатов.

Одним из лучших таких примеров служит строительство в Риме центрального железнодорожного вокзала Термини, законченное в 1950 г. (архитекторы Л. Калини, М. Кастеллацци, В. Фадигати, Э. Монтуори, А. Пинтонелло и А. Вителлоцци). Вокзал расположен в черте античного города, в окружении выдающихся древних памятников. Однако это крупное здание превосходных современных форм не только не разрушает их обаяние, но и во многом обогощает композицию ансамбля, делая ее более острой и многогранной. Используя возможности железобетона, архитекторы создали оригинальное криволинейного очертания перекрытие огромного билетного зала с вынесенным вперед без малого на 20 м козырьком. Живая пластическая форма рамной конструкции создает в интерьере динамику внутреннего пространства, а в общем построении здания, на фоне геометрически четкого многоэтажного объема фронтального корпуса, прорезанного нарочито узкими сплошными лентами окон, служит главным композиционным элементом, формирующим образ этого общественного сооружения. С вокзалом связаны и даже частично включены в него древние римские стены Сервия Туллия, что еще больше подчеркивает органический сплав, врастание вокзала Термини в существующее древнее архитектурное тело города.

Успех строительства центрального римского вокзала, заслуженно ставшего одним из наиболее известных в мировой послевоенной архитектурной практике зданий, связан прежде всего с комплексным решением всех архитектурных проблем. Четкий в функциональном отношении и эффективный с точки зрения художественной организации пространства план, ясное и выразительное конструктивное решение, наконец, продуманная связь с окружающей застройкой — вот три основных приема, использованных авторами.

Интересен по замыслу, хотя и более ординарен, железнодорожный вокзал в Венеции. Здесь четкие современные архитектурные формы служат как бы той художественной гранью, переступив которую вы покидаете реальный мир 20 века и вступаете в сказочный и романтический мир прошлого, мир прекрасного искусства, созданный и донесенный до нас итальянским народом.

Однако порой в современной итальянской архитектуре дают себя знать стремление к неоправданной внешней оригинальности новых построек и утрата чувства такта и согласованности с окружающими зданиями. Так, малоудачной с точки зрения ансамбля города и собственных архитектурных форм является башня Веласка, выстроенная в Милане в 1958 г. известными архитекторами Л. Бельджоиозо, Э. Пересутти и Э. Роджерсом. Это многоэтажное здание с подчеркнутой конструктивностью форм и нависающими на консолях верхними этажами расположено в старом центре города, неподалеку от Миланского собора. Надуманность его композиции, сухость архитектурных форм и тяжеловесность индустриализированного облика производят неприятное впечатление и вносят лишний дисгармоничный акцент в и без того достаточно хаотичный из-за обилия новых вертикалей силуэт города.

Определенных успехов добились итальянские архитекторы за последние годы при осуществлении жилищного строительства на свободных территориях, где архитектор более широко, может использовать все имеющиеся в его

распоряжении современные технические и художественные средства. Размеры новых городских жилых комплексов сравнительно невелики (наиболее распространены жилые массивы на 2—4 тысячи жителей), однако их планировка и застройка довольно разнообразны. В Генуе архитекторы К. Данери, Гросси-Бьянки и Цаппа в первой половине 50-х гг. построили интересный жилой комплекс Бернабо. Он расположен за чертой города в существующем зеленом массиве и застроен домами, рассчитанными на средние слои населения. Архитекторы, творчески использовав имевшиеся в их распоряжении средства художественной выразительности, сумели избежать монотонности и холодной сухости, часто присущих таким новым районам. Жилые дома, различные по своей протяженности, конфигурации и этажности, свободно размещены на участке, следуя местности. Они хорошо организуют внутреннее пространство квартала, образуя несколько обособленных двориков и создавая целую серию живописных перспектив. Умелое применение цвета, различная структура фасадов, снабженных лоджиями, удобная планировка квартир — все это способствует привлекательности жилого комплекса.

Упомянутые здесь средства художественной выразительности в тех или иных сочетаниях встречаются и в других жилых массивах. Жилой комплекс Куеццй в Генуе расположен вдали от моря и раскинулся в виде эффектного амфитеатра на склоне горы. Здесь главной идеей архитектурной композиции стало выявление рельефа местности; вытянутые в сплошные ряды очень длинные дома несколькими террасами следуют вдоль горизонталей. В центральной части на возвышенности размещены общественные и торговые постройки, внизу у дороги — транспортные и складские сооружения. Иначе организован один из самых крупных новых жилых районов— район Ле Валлетте в Турине (архитекторы Леви-Монтальчини и Н. Ренакко). Этот комплекс состоит из нескольких кварталов, расположенных вокруг общего центра. Композиция застройки основана на сочетаниях низких, разнообразно

сгруппированных секционных зданий башенного типа и домов повышенной этажности.

Большим своеобразием отличается римский жилой район Тусколано. Он состоит из трех частей, резко отличающихся друг от друга по характеру застройки. Особенно интересен массив, застроенный домами атриумного типа (1951—1954). Архитекторы попытались приспособить к новым условиям древнеиталийские приемы организации жилища, все помещения которого группируются вокруг внутреннего открытого двора, в то время как наружу, на разделяющие дома узкие улицы выходят лишь глухие стены и входы. Эта система застройки создает совершенно особый облик жилого района.

Интересно расположение и характер застройки комплекса ЕУР в Риме, созданного по проекту архитектора М. Пьячентини с коллективом в 1940—1950-х гг..



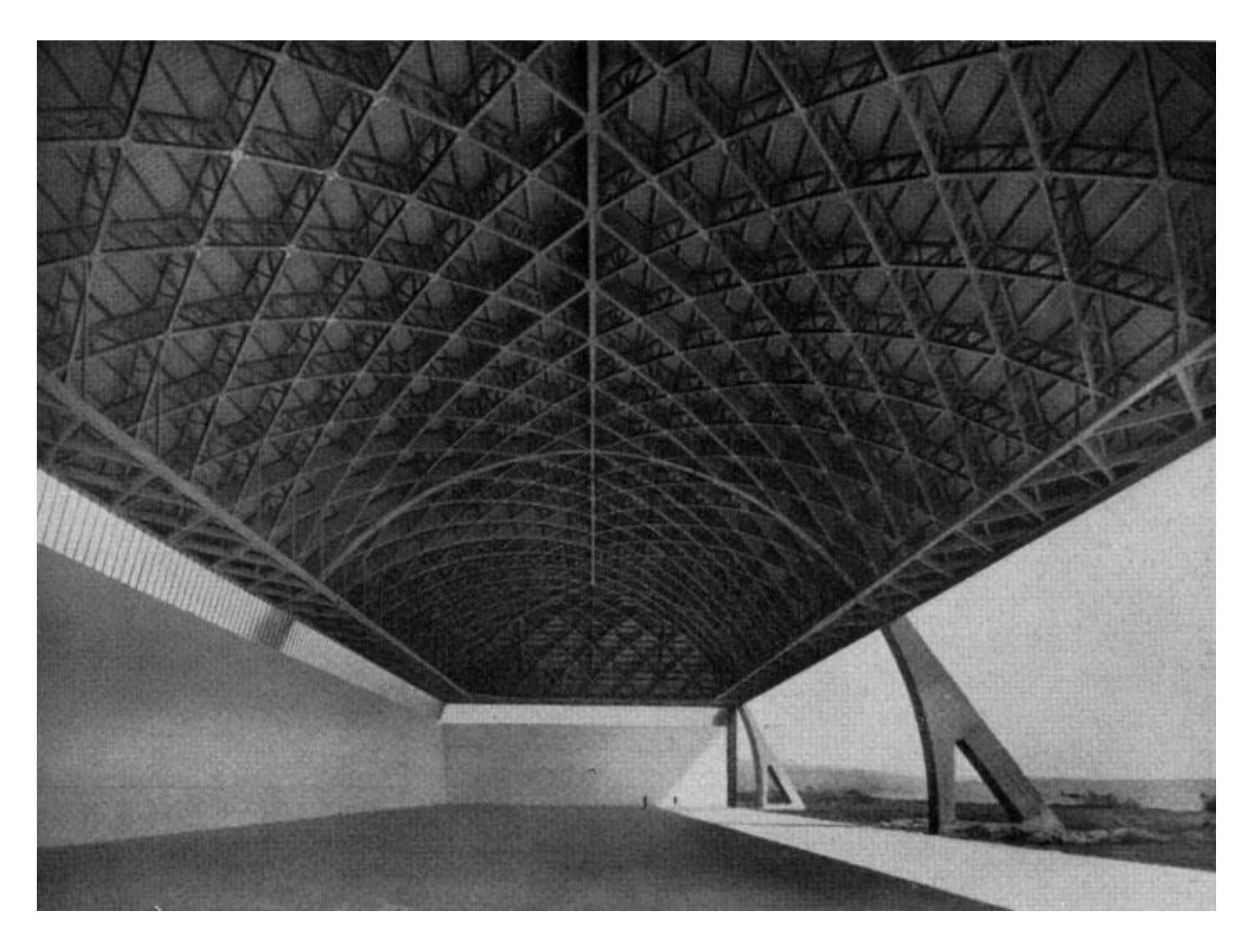
Марчелло Пьячентини и др. Общий вид района ЕУР в Риме. 1940— 1950-е гг.

илл. 172 б

Приведенные примеры показывают большое разнообразие в приемах и методах городской застройки, характерное для послевоенной итальянской архитектуры. Практически в Италии почти не создаются типовые проекты. Более широко применяемые типовые секции умело используются в различных сочетаниях и комбинациях, позволяющих создавать здания самой различной протяженности и конфигурации.

Распространены, например, приемы смещения примыкающих друг к другу секций как по горизонтали, так и в вертикальном направлении (когда здания располагаются на уклоне).

Это стремление к неповторимому разнообразию застройки является важным достоинством современной итальянской архитектуры. Однако в условиях капиталистической организации строительного производства оно нередко перерождается в неоправданное оригинальничание, рекламную претенциозность и вместо композиционной слаженности и уравновешенности способствует возникновению беспокойных, хаотических сочетаний архитектурных объемов и форм. С особой силой эта тенденция проявляется при сооружении домов и кварталов, предназначенных для зажиточных классов и лишний раз подчеркивающих социальную дифференциацию и расслоение итальянского общества, полного антагонистических противоречий. В архитектуре жилых домов и вилл, предназначенных для буржуазии, все эти социальные контрасты выступают исключительно наглядно. Достаточно сослаться на район Винья Клара в Риме, где выстроено несколько многоэтажных крестообразных в плане зданий с превосходно оборудованными большими квартирами, расположенными внизу индивидуальными гаражами и развитой системой благоустройства и обслуживания. Надуманность и претенциозность композиции выступают в доме на площади Золотых медалей в Риме (1953, архитектор У. Луччикенти), где нарочитая сложность общего объемного построения, резкая динамичность и неожиданность использованных автором архитектурных форм могут быть объяснены лишь стремлением к оригинальности внешнего вида здания, выстроенного в одном из наиболее аристократических районов столицы.



Пьер Луиджи Нерви. Ангар в Орвието. 1936 г.

илл. 171 б

В послевоенные годы в Италии был создан ряд интересных общественных и административных зданий, отличающихся свежестью и выразительностью архитектурных форм, оригинальностью конструктивного замысла. Очень значительный вклад в этой области сделан Пьером Луиджи Нерви (р. 1891), заслуженно пользующимся славой одного из наиболее крупных зодчих современности. По своему образованию Нерви не архитектор, а инженер, однако все его обширное и по-настоящему вдохновенное творчество служит доказательством того, как условны сегодня границы, разделяющие не только различные виды искусства, но и

искусство и науку, науку и технику. Хотя Нерви нередко работает в соавторстве с теми или иными архитекторами, именно ему всегда принадлежит основная идея формы и облика сооружения.

Нерви начал активно работать еще в период между двумя мировыми войнами, построив городской стадион во Флоренции (1932), принесший ему первую широкую известность, ангары в Орвието (1936). Однако лучшие произведения Нерви относятся к послевоенному времени, когда он разработал и применил новый прогрессивный материал — армированный цемент, а затем создал на его основе большое количество разнообразных и превосходных не только с инженерной, но и с эстетической точки зрения построек. Удивительные качества предложенного Нерви строительного материала наглядно выступают на таком примере: им было построено из армоцемента несколько кораблей, и в том числе прогулочная яхта «Неннела», армоцементный корпус которой имеет толщину всего 12 мм. Многолетняя эксплуатация показала, что яхта (так же как и другие, значительно более крупные корабли) не только легче аналогичных деревянных судов, не только дешевле, но и значительно прочнее и надежнее их. Особенностью творчества Нерви являются неутомимые поиски новых пространственных структур, которые наилучшим образом отвечали бы инженерной целесообразности и одновременно без всяких чужеродных украшений могли бы выразительно организовать необходимое в общественных и промышленных зданиях обширное внутреннее пространство, так же как и создать запоминающийся правдивый внешний облик.

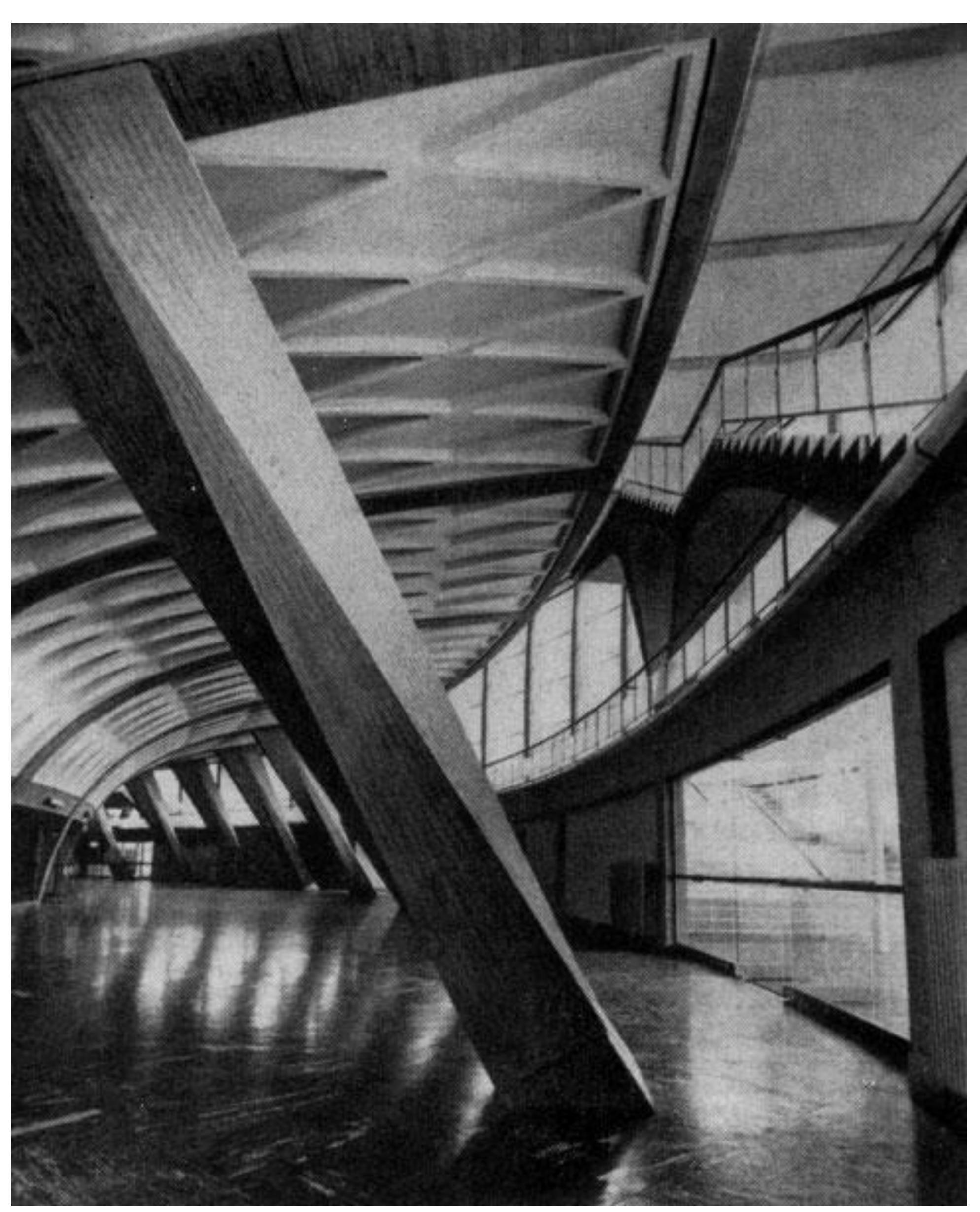
Одной из лучших работ Нерви (совместно с А. Вителлоцци) является здание стадиона Малого дворца спорта в Риме (1956—1957), рассчитанного на четыре тысячи зрителей. Это круглое в плане сооружение перекрыто куполом диаметром 60 м, поднятым над землей на наклонных Y-образных опорах, которые не только обеспечивают статичность конструкции, но и создают тектоническую систему, исключительно легкую и выразительную. Сам купол выполнен из тонких замоно-

личенных на месте сборных элементов, конструктивные ребра которых, переплетаясь, обеспечивают необходимую жесткость и одновременно создают своеобразную эстетически проработанную декоративную форму. Этот прием особенно характерен для построек Нерви, всегда стремящегося выявить новые конструктивные возможности в самих пространственных и структурных формах, найти новые резервы прочности в использовании различных складчатых, ребристых скорлуп, тонких сводов-оболочек двоякой кривизны и куполов различных очертаний.



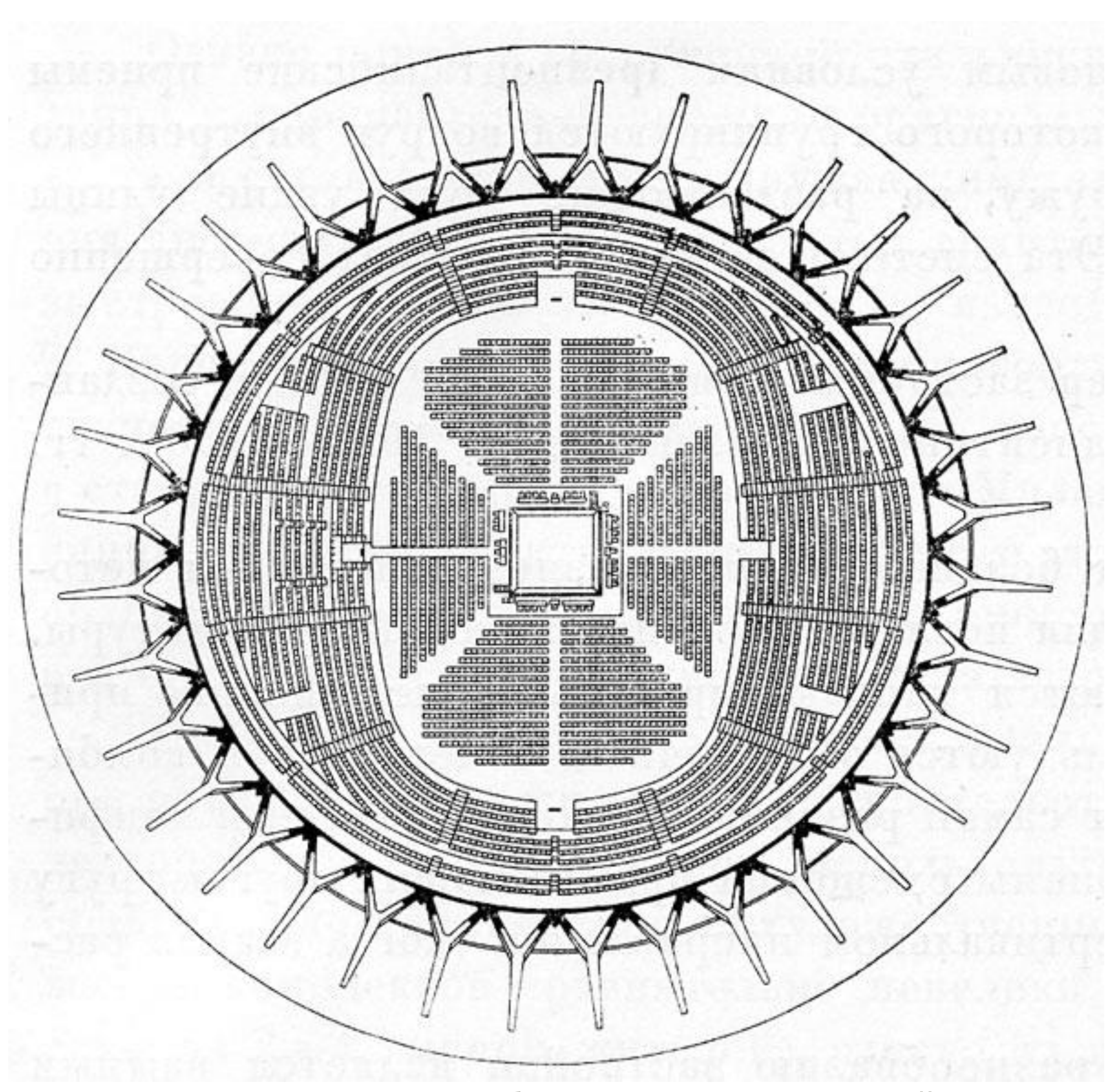
Пьер Луиджи Нерви, Аннибале Вителлоцци. Малый дворец спорта в Риме. 1956—1957 гг.

илл. 173 а



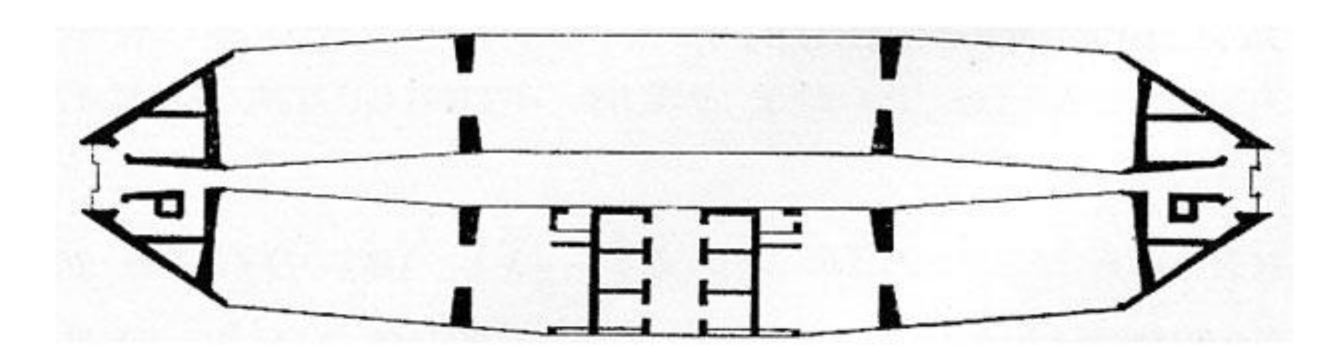
Пьер Луиджи Нерви, Аннибале Вителлоцци. Малый дворец спорта в Риме. 1956—1957 гг.

илл. 173 б



Пьер Луиджи Нерви, Аннибале Вителлоцци. Малый дворец спорта в Риме. 1956—1957 гг. План.

рис на стр. 260.



Джио Понти (конструкции Пьетра Луиджи Нерви). Здание фирмы Пирелли в Милане. 1958—1960 гг. План второго этажа.

рис на стр. 261.

Широкой известностью пользуются и такие постройки Нерви, как Туринская выставка с превосходным по своим формам, перекрытым волнистым сводом главным выставочным залом; изящная ротонда ресторана бальнеологического корпуса курзала Остия (Рим), Дворец Труда в Турине (1960—1961), перекрытие парадного зала «Новых Терм» Чианчиано и др. В качестве одного из основных авторов Нерви участвовал также и в проектировании и строительстве здания ЮНЕСКО в Париже. Большой вклад сделал Нерви в развитие промышленной архитектуры послевоенной Италии, создав целую серию совершенных по своим формам, смелых в конструктивном отношении и экономически целесообразных фабричных производственных корпусов, ангаров, огромных складов.

Во многом прогрессивными являются и теоретические взгляды Нерви, изложенные в его книгах, статьях и лекциях. Несмотря на свою удивительную инженерную и архитектурную фантазию, он, в частности, постоянно резко высказывается против фетишизации конструкций, против получивших в последние годы широкое распространение трюкачества и неоправданного рекламного оригиналь-ничания, свойственного многим капиталистическим зодчим и подогреваемого теми широкими возможностями, которые

раскрывает перед современными архитекторами бурный прогресс строительной техники 20 в.

В 50-х — начале 60-х гг. в Италии в связи с высокой конъюнктурой велось широкое строительство разнообразных конторских, административных и торговых зданий. Характерно в этом отношении строительство в «деловой столице» Италии— Милане, городе, где сосредоточены правления крупнейших итальянских концернов и крупных банков. Здесь за короткий срок был сооружен целый ряд высотных зданий, предназначенных для размещения представительств и аппарата различных компаний. Наиболее значительным из них является 33-этажный небоскреб фирмы Пирелли, построенный в 1958—1960 гг. главой миланской архитектурной школы архитектором Джио Понти (р. 1891) совместно с П. Л. Нерви. Здание имеет необычную форму прямоугольника со скошенными углами, придающими всему сооружению характер особой легкости и аэродинамичности. Несмотря на свое изящество, архитектура небоскреба Пирелли несколько суха и отличается той строгостью, которая характерна вообще для работ миланских архитекторов. Некоторой сухостью отличается и здание фирмы Монтекатини, построенное Дж. Понти в 1950 г., главный фасад которого почти целиком выполнен из стекла.



Джио Понти (конструкции Пьера Луиджи Нерви). Здание фирмы Пирелли в Милане. 1958—1960 гг.

илл. 174

По своим взглядам Дж. Понти принадлежит к наиболее прогрессивному крылу итальянских архитекторов. Он активно участвует и в муниципальном жилищном строительстве так называемых дешевых домов для рабочих. Помимо этого он руководит журналом «Домус», сочетая практическую архитектурную деятельность и работу в качестве художника (Дж. Понти — автор фресок Падуанского университета, ему принадлежит оформление многих спектаклей в театре «Ла Скала» и т. п.) с теоретической пропагандой современной архитектуры.

К числу наиболее значительных сооружений послевоенного времени относятся также конторские здания фирм Оливетти (1954, Рим) и Маццуккели (1957, Кастильоне Олона), выстроенные по проекту еще одного видного итальянского архитектора Аннибале Фиокки (р. 1915) в соавторстве с Антонио Бернаскони и Марчелло Ниццоли. Оба здания отличаются исключительной чистотой форм, ясностью пространственного замысла и эффектным использованием новых строительных и отделочных материалов.

В работах итальянских архитекторов отчетливо заметно тяготение к синтезу искусств, который можно по праву считать национальной художественной традицией. Во многих современных постройках в формировании художественного облика наряду с архитектурой активно участвует фресковая живопись, мозаика, сграффито и скульптура. Особенно удачно итальянские архитекторы сочетают современную архитектуру с искусством прошлого, не только умело спаивая в едином пространственном ансамбле античные памятники и новые сооружения, но и размещая перед современными зданиями или в их наполненных светом интерьерах отдельные археологические находки, фрагменты античных построек, скульптуру.

К сожалению, значительно хуже обстоит дело с синтезом архитектуры и современного изобразительного искусства, где получившие широкое распространение абстрактные панно и

абстрактная скульптура в лучшем случае играют незавидную роль цветового и пластического декоративного «пятна», своего рода элемента «отделки» здания, ничего не добавляя к его идейно-художественному содержанию. В большинстве же случаев синтез архитектуры с уродливыми ультра-современными творениями художников модных антиреалистических направлений не только ничем не обогащает художественную выразительность сооружения или ансамбля, но и активно способствует развитию и укреплению наиболее реакционных, упадочных черт послевоенной архитектуры Италии, склонной, как уже отмечалось, к нарочитому оригинальничанию, рекламной претенциозности форм, а порой и к стилизаторству, безразлично в духе прошлого или архиновейшего зодчества.

Борьба прогрессивных и реакционных, формалистических тенденций в архитектуре Италии не только не затихает, но, наоборот, с каждым годом еще больше обостряется. Наличие сильного и хорошо организованного рабочего класса, требующего упорядочения и лучшей организации жилищного строительства, революционные настроения крестьянства и значительной части интеллигенции, вынуждающие буржуазию идти на различные уступки, непосредственно отражаются на ходе реконструкции городов и населенных пунктов, на практике новой застройки жилых массивов.

Искусство Греции

В. Полевой

Истоки истории новогреческого искусства уходят в тот период (середина 15 в.— начало 19 в.), когда страна после гибели Византии находилась под властью завоевателей-турок. Они сооружали жилые здания, мечети, бани, укрепления, главным образом в портовых городах; венецианцы вели строительство в тех областях Греции, которые принадлежали им в те времена (по берегам Пелопоннеса, на острове Корфу и

т. д.); значительное число готических построек сохранилось на Родосе от периода, когда островом владел рыцарский Орден иоаннитов. Эти сооружения, вошедшие в архитектурный ландшафт страны, были созданы одни — в стилистических нормах турецкого зодчества, другие — по принципам западноевропейских архитектурных школ.

Социальную среду, в которой, хотя и в узких пределах, но все же могло проявляться в то время собственно греческое художественное творчество, составили, с одной стороны, монастыри, а с другой — крестьянство и население городов-поселков, жившее преимущественно сельским хозяйством и рыболовством. Соответственно образовалось два направления греческой художественной культуры периода турецкого ига: монастырское и народное.

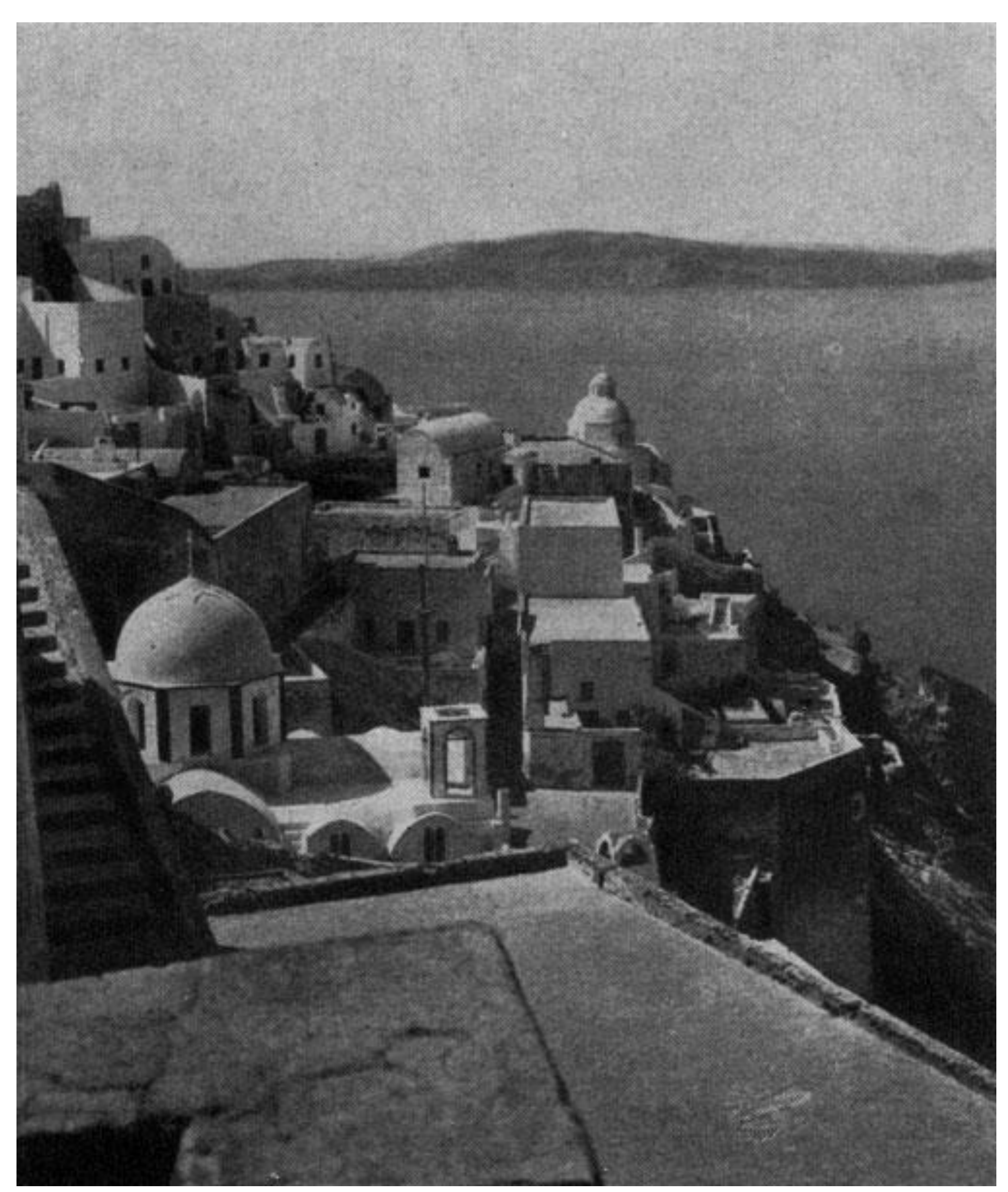
Монастыри сыграли роль хранителей традиций культуры. Но эта культура была консервативной, оторванной от общественной жизни, замкнутой в узком мире монашеских общин. Византийская художественная традиция превращалась в руках художников-монахов в традицию чисто церковную, мельчала, перерождалась в сухое ремесленничество. Стихийно, без архитектурно-планировочной основы складываются «вписанные» в скалы ансамбля монастырей Афона и Метеоры. Эпигонский характер приобретала монументальная живопись даже таких одаренных мастеров, как Мануил Панселин.

Наиболее живые явления в монастырском искусстве 17—18 вв. обязаны своим происхождением влиянию народного творчества. Под его воздействием возникает фольклорно-поэтический стиль церковных росписей, иконописи и развивающейся к началу 19 в. гравюры.

В каждой долине Греции, чуть ли не на каждом из островов сложилась в этот период своя школа народного искусства, ставшего главной формой проявления художественного самосознания греческого народа. Традиции народного искусства поныне играют немалую роль в художественной

жизни страны, нередко — особенно в архитектуре — питая собой профессиональное творчество.

В зависимости от местных условий в различных областях Греции были созданы своеобразные типы народных жилых зданий и поселений. На севере страны широко применялось дерево. На юге и особенно на островах —камень, нередко в сочетании со штукатуркой. Наиболее характерным типом здания можно считать сложенный из дикого камня и оштукатуренный дом, близкий по форме к кубу. Массивные, ничем не расчлененные стены такого дома скупо прорезаны небольшими окнами. Дверь выходит в обнесенный стеной дворик. Так как большинство греческих поселений расположено в гористой местности, дворик нередко находится на другом уровне, чем сам дом, и поэтому часто сооружаются наружные лестницы. Нередко часть дома укрепляется на опорах. Внутреннее помещение делится на две половины — зал и двухъярусную часть с кухней внизу и со спальней наверху, куда ведет деревянная лестница. Особенно разнообразны и выразительны своими простыми и строгими формами жилые постройки греческих островов. Здесь используются плоские крыши-террасы (на островах Скирос, Андрос, Миконос), сводчатые и купольные покрытия (на острове Тира). Спускающиеся к морю по склонам скал поселки и маленькие города поражают своей живописностью.



Жилые дома на острове Тира.

илл. 175 а



Стамо Пападаки. Жилой дом. 1933 г.

илл. 175 б

В декоративно-прикладном искусстве греческого народа особенно развита вышивка. Богатство ее узоров беспредельно — от четких геометрических на севере страны до тонко выполненных изображений судов, людей, птиц в вышивках, созданных на островах. Разнообразие вышивки связано с тем, что в различных областях Греции сложились свои типы народного костюма.

Решительный поворот в истории художественной культуры Греции наступает на рубеже 18—19 вв. Подъем освободительной борьбы народа против турецкого ига открыл новые пути и определил новые задачи для греческого искусства.

Идейной основой нового искусства стали патриотические стремления народа; художественное творчество встало перед необходимостью выразить его национальное самосознание, найти свое место в освободительной борьбе, осмыслить современную жизнь и историю родной страны. Ради создания нового, светского искусства, способного непосредственно отразить реальную жизнь, необходимо было порвать с традициями средневековья.

Таким образом, в истории греческой культуры борьба против турецкого ига, просветительство, направленное против церковных предрассудков, и рождение нового греческого искусства составили единый, хотя и противоречивый процесс.

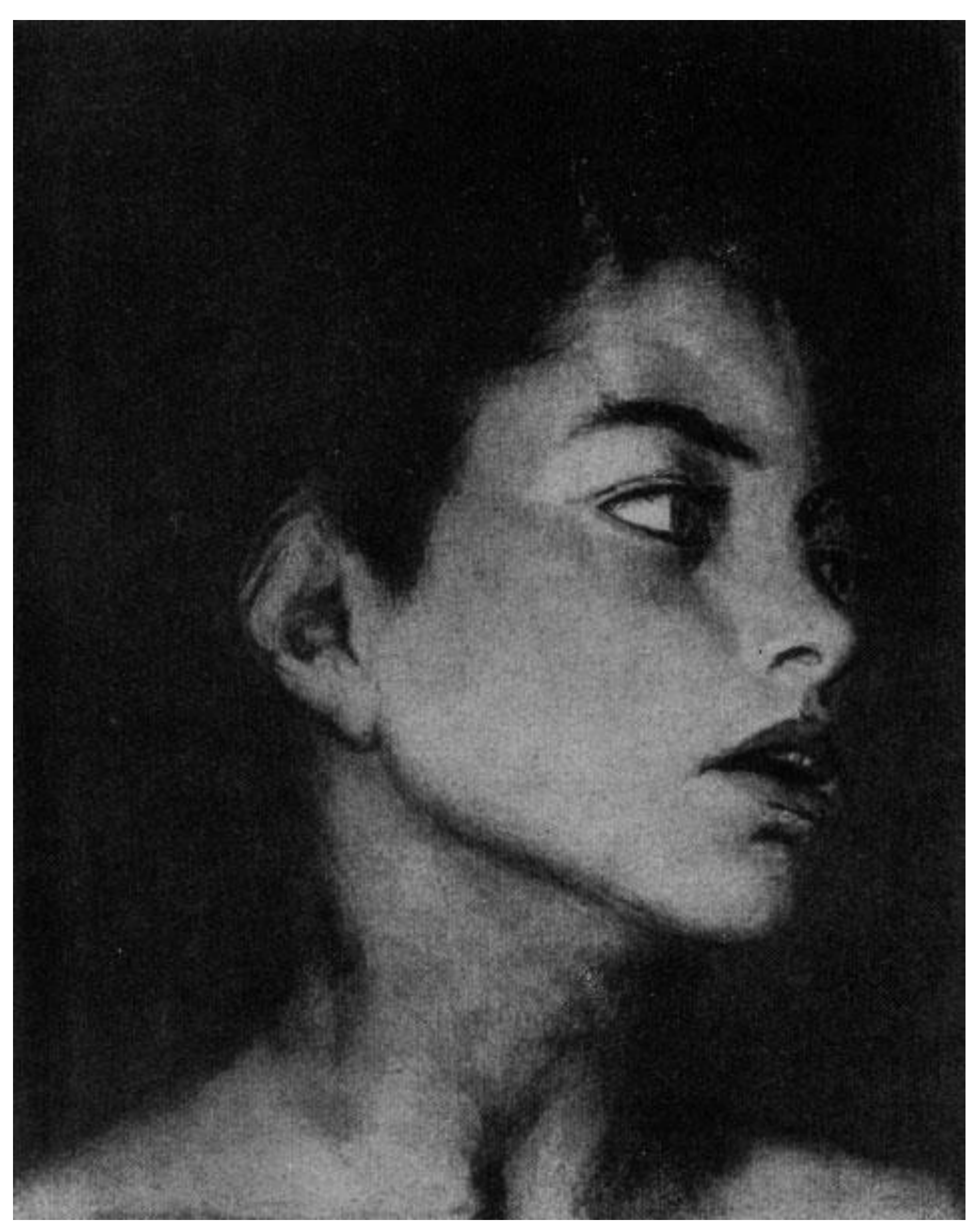
Первая школа нового греческого искусства сложилась на Ионических островах. Передовые живописцы ионической школы еще в 17—18 вв. предпринимали попытки освоить опыт реалистического итальянского искусства. В начале 19 в. скульптор П. Просалендис (1784—1837) основывает на острове Корфу художественное училище; в первой половине 19 в. выдвигается целая плеяда мастеров светской живописи. Они обратились к окружающему их реальному миру, и прежде всего к образу человека. Портретная живопись внимательно, с почти естествоиспытательской точностью передающая облик современника, заняла в творчестве художников ионической школы главное место. В живописи Н. Кандуниса (1767—1834), во многом еще связанной с приемами иконописи, в наивно плоскостных и тонко прорисованных портретах работы уроженца Тироля Ф. Пидже, а также в портретных произведениях учившегося в Петербурге критянина Н. Кунелакиса (1829—1869) запечатлевался национальный тип человека суровой эпохи освободительной борьбы, утверждалась значительность народного образа. Художниками ионической школы было создано немало жанровых картин и пейзажей, предприняты первые опыты в области батальной живописи. Однако в дальнейшем, с возникновением нового художественного центра в Афинах, ионическая школа постепенно переродилась в провинциальное салонно-академическое течение.

С образованием в 1830 г. независимого от турок греческого государства, столицей которого стали Афины, наступил новый период в истории греческого искусства, продолжавшийся до 1910-х гг.

В художественной жизни Греции этого времени сложнейшим образом скрестились разнородные течения, отражающие социально-политические противоречия в жизни страны, в которой воцарились иноземные династии, поддержанные «великими» европейскими державами. Народное творчество, продолжавшее свои старые традиции, составляло мощный своего рода низший слой художественной культуры страны. Многочисленные иностранные мастера, прежде всего выходцы из Мюнхена, приглашенные в Грецию правящей баварской династией, насаждали приемы мюнхенского академизма. Эти художники (П. Гесс, Л. Тирш и другие) вели также педагогическую работу в созданной в 1836 г. в Афинах художественной школе.

От них афинские живописцы первого поколения воспринимают приемы скрупулезно-точного изображения реальных сцен. В этом духе пишет свои описательно-документальные батальные картины Ф. Вризакис (1814—1878), насыщая их национально-освободительным содержанием. Более молодое поколение выдвинуло крупнейших греческих живописцев 19 в.— Никифороса Литраса (1832—1904) и Николаоса Гизиса (1842—1901). Оба эти мастера учились в Мюнхене у К. Пилоти и усвоили приемы живописи, предполагавшей зрительную убедительность изображения, трактовку события (взятого из истории или из современности) как конкретной жанровой ситуации и превыше всего ценившей «картинную» выразительность. В этой художественной форме воплощали греческие художники свое патриотическое стремление запечатлеть повседневный быт и драматические сцены из жизни народа, утвердить и осмыслить значительность своей национальной тематики. Таковы убедительно передающие типы, характеры и состояния людей картины «Тайная школа при турецком владычестве», «Бабушкины сказки» и выразительные портреты детей Гизиса,

жанровые портреты работы Литраса и его большое полотно «Оплакивание погибших в Псара» (Афины, Национальная галлерея), навеянное трагедией греческого населения острова Псара, уничтоженного в 1824 г. турками. Картина Литраса говорит о его умении придать драматическое выражение жанровой сцене. Искусство этих мастеров открывало в жизни общества сцены быта, в народе — семью и отдельную личность, в истории — эпизод; понимание социальных сил истории, движения и борьбы народа осталось за пределами его возможностей.



Николаос Гизис. Голова мальчика. 2-я половина 19 в. Афины, собрание Кутлидиса.

илл. 176 б

Одновременно выступают и создатели новой школы греческого пейзажа. В их произведениях формировалась тема, важная для живописи Греции,— это море, его берега, жизнь их обитателей,— открывался образ природы, проникнутый человеческими переживаниями. В творчестве этих мастеров — Константиноса Воланакиса (1837—1907) и Яниса Алтамураса

(1852—1878) — совершается постепенный переход от описательно-видовой к пленэрной трактовке пейзажа.



Константинос Воланакис. Прорытие Коринфского канала. 2-я половина 19 в. Афины, собрание Кутлидиса.

илл. 176 а

Наконец, вторая половина 19 в. принесла с собой первый заметный подъем скульптуры. Не существовавшая в Греции в византийский период круглая пластика начала возрождаться в ионической школе. Во второй половине 19 в. выдвигается ряд скульпторов, в том числе Лазарос Сохос (1862—1911), долго живший во Франции. Он исполнил в манере официальной

скульптуры, типичной для многих стран Европы, конный памятник Т. Колокотронису в Афинах (1905).

Сочетание народного творчества, официального придворного искусства и новых национальных тенденций было свойственно и архитектуре Греции 19 в. Народными зодчими застраиваются села и города-деревни, в которые превратились еще в средние века многие старые культурные центры. Их творчество и поныне во многом определяет лицо массовой архитектуры Греции.

Крупные города, в том числе и Афины, ко времени образования нового греческого государства либо запустели, либо были превращены в груды развалин. В 1830-х гг. в Афинах были начаты градостроительные работы, стали возводиться новые административные здания и жилые дома. План города был разработан в 1832 г. первым греческим зодчим нового времени Стаманиосом Клеантисом (1802—1862), прошедшим школу в Берлине, и немецкими архитекторами Э. Шаубертом и Л. Кленце. Город стал расти на пространстве между холмами Акрополя и Ликавита. Здесь, соответственно вкусам баварского двора, архитекторами-иностранцами были сооружены крупные общественные здания, определившие официальное лицо столицы: королевский дворец (ныне парламент; 1834—1838, немецкие архитекторы Ф. Гертнер и Л. Кленце), Национальная библиотека (1832) и университет (1837; оба — датский архитектор X. К. Хансен), Академия наук (1859, датский архитектор Т. Э. Хансен). Пустая претензия на благородство классики, сухость форм, перегруженность фасадов ордерными элементами отличают эти парадные здания Афин, резко контрастирующие с памятниками древней архитектуры. В том же духе академизма, с большим или меньшим тактом истолковывая античные образцы, создавали второстепенные по значению общественные здания греческие архитекторы, из числа которых следует выделить автора здания Национального политехникума (1862—1880) Л. Кав-тадзоглу (1811—1885) и А. Метаксаса, соорудившего в 1896 г. новый Олимпийский стадион на остатках древнего. Византийские мотивы

использовались в архитектуре 19 в. строго ограничено, как правило, в церковных зданиях (собор Митрополия, 1842—1862, сооружен по планам Э. Шауберта).

Наиболее прочно связанной с жизнью, свободной от академической стилизации была жилищная архитектура Афин, в которой вырабатывались новые традиции национального зодчества. С. Клеантис, Л. Кавтадзоглу и другие архитекторы создают тип жилого городского дома, 1—3-этажного, сложенного из кирпича и оштукатуренного. Это были памятники местного варианта классицизма, в котором определяющую роль играла не стилистическая концепция, а бытовая целесообразность. Фасад такого дома членился по классическим пропорциям и сдержанно украшался карнизами и сандриками: архитекторы-греки, особенно в жилых постройках, избегали применять колонны, в отличие от иностранных мастеров, явно злоупотреблявших ордерным декором.

В 19 в. строительство велось главным образом в Афинах. В других городах, вплоть до рубежа 19—20 вв., когда в связи с развитием экономики стали расти портовые центры, оно шло замедленным темпом. Распланированные заново в 1834 г. Спарта и в 1858 г. Коринф оставались полудеревнями. В Пирее, выстроенном по плану р. Шауберта (1835), повторившего античную регулярную планировку, строительство портовых сооружений и общественных зданий развертывается в конце 19—начале 20 в. (городской театр, 1885, архитектор И. Лазаримос).

* * *

Поколение художников второй половины 19 в. превратило Афины в подлинный центр художественной жизни страны. Их искусство было господствующим вплоть до рубежа 10—20-х гг., когда в истории художественной культуры Греции произошел новый перелом, а традиции искусства 19 в. стали приобретать салонную окраску.

Искусство Греции развивается после первой мировой войны в условиях обострения борьбы реакционных националистических сил против формирующейся национальной демократической культуры. Стремясь отразить национальные, общественные идеи, создать искусство больших образов, греческие художники начинают возрождать наследие великих эпох античности и средневековья. Художники решительно порывают с Мюнхеном. Образцом и школой для них становится Париж, откуда воспринимается влияние импрессионизма, путь которому в Грецию ранее преграждал авторитет «поколения учителей», и весь ассортимент постимпрессионистических мотивов. Через пестрое переплетение традиционных, стилизаторских и модернистских тенденций прокладывают себе дорогу передовые реалистические силы греческого искусства. Однако роль их в период между двумя мировыми войнами была ослаблена, так как в Греции — стране, где утвердился полицейский режим, а пролетарское движение лишь формировалось,— демократическая линия в культуре развивалась в крайне тяжелых условиях.

В годы между первой и второй мировыми войнами строительство велось почти исключительно в портовых городах, что закономерно для страны, важное место в хозяйстве которой занимает экспорт сельскохозяйственных продуктов. Интенсивно застраиваются Афины, где осела большая часть греческих беженцев из Турции и где к 1923 г. назрел жесточайший жилищный кризис. В городе стихийно возникли новые жилые районы и примерно около 1925 г. начали сооружаться многоквартирные жилые дома общеевропейского типа, до тех пор неизвестные в Греции. Этот важный вопрос был осуществлен благодаря усилиям Константиноса Кицикиса (р. 1892) и ряда других архитекторов. Они вводили в свои постройки сдержанный ордерный декор (плоские пилястры, карнизы) и сооружали защищавшие от солнца длинные балконы и террасы, которые стали типичной принадлежностью греческого жилого дома. Около 1925 г. греческие зодчие начинают использовать железобетон, применяя его обычно при сооружении

промышленных и общественных зданий, строившихся, однако, буквально единицами. Влияние новой архитектуры проникало в Грецию медленно, что объясняется отсутствием развитой строительной техники и силой исторических традиций. Почти не было создано и построек, где бы возможности железобетона использовались для каких-либо формалистических эффектов: рациональная жилищная архитектура была в Греции ведущей.

Кроме Афин и связанного с ними Пирея значительные работы были проведены в Салониках. В 20-х гг. по плану К. Кицикиса и французского архитектора Э. Эбрара производится реконструкция города. Наряду с новыми кварталами в Афинах и Салониках сохранились районы трущоб, а подавляющее большинство других греческих городов продолжало оставаться полудеревнями.

В изобразительном искусстве в период между двумя мировыми войнами довольно отчетливо определяется несколько направлений.

Одно из них представлено художниками, придерживающимися традиций реализма и открыто враждебно относящимися к разрушительным модернистским веяниям. К этому течению принадлежит Андреас Георгиадис (Крис) (р. 1892), утверждающий в своем творчестве значительность и цельность образа человека в духе художественных идеалов, воспринятых им из искусства прошлого. Для многих его работ, в том числе для тех, в которых он обычно более или менее косвенно откликается на волнения современности, прототипом служат композиции Эль Греко. Нередко героям его весомо, пластично написанных портретов придаются позы, аксессуары и т. п., почерпнутые у классических образцов. В картинах Э. Томопулоса (р. 1878) прославляется вечная, не поддающаяся воздействию времени и общественных потрясений красота лесистых гор, освещенных солнцем снежных скал, на фоне которых рисуются одетые в красочные одежды фигуры пастухов. Его искусство жизнелюбиво, но идиллично и

созерцательно. Из скульпторов с этими художниками можно сблизить яркого портретиста К. Димитриадиса (1881—1943).

Ноты созерцательной лирики свойственны и новой пейзажной школе, сложившейся в 20-е гг. Они звучат в творчестве К. Малеаса (1879—1928), создателя эмоционального пейзажа, в котором живые впечатления от греческой природы облекаются в несколько декоративную форму. Мечтательная задумчивость характерна и для произведений других живописцев, большинство которых избрало как основную тему лирический пейзаж греческих островов.

Наряду с этим направлением развиваются течения, обращающиеся к античности, к византийскому средневековью и к парижским образцам. Последнее не дало в период между двумя войнами сколько-нибудь крупных мастеров. Наиболее значительным и содержательным мастером, связанным с этими течениями, следует считать Константиноса Партениса (р. 1878/79). Он выступил пионером искусства больших идей и драматических чувств. При этом национальные, общественные идеи в его творчестве, как и в творчестве близкого к нему скульптора Я. Халепаса (1859—1937), получают остросубъективное истолкование, а подчас облекаются в изломанные модернистские формы. Возрождая античные и средневековые мотивы. Партенис вкладывает в них свои мечтания о героике и мужестве («Явление Титана»; «Апофеоз Афанасия Диакона», написанный в годы борьбы против фашистского нашествия и посвященный борцу против турецкого ига). Одновременно Партенис создает и тончайшие реалистические пейзажи, с большим мастерством передавая неповторимый аромат родной природы. Его творчество напряженно, темпераментно, но неустойчиво и хаотично. Партенис лишь выдвинул в Греции идеи большого общественного искусства, оказавшись, однако, не в состоянии решить свою программу в художественной практике.

В отчетливом виде античные и средневековые мотивы развили в 20—30-х гг. другие художники. Характерным в это

время стало влечение к мечтательно-идиллической неоклассике. Таково творчество графика Д. Галаниса (р. 1879), живущего с 1899 г. в Париже, и Г. Гунаропулоса (р. 1890), лучшей работой которого является роспись зала Афинской димархии (ратуши) на темы из истории античных Афин (1937—1939). Большинству же работ Гунаропулоса свойственна салонная слащавость. Идеальная возвышенность присуща и многим работам скульптора М. Томброса (р. 1889).

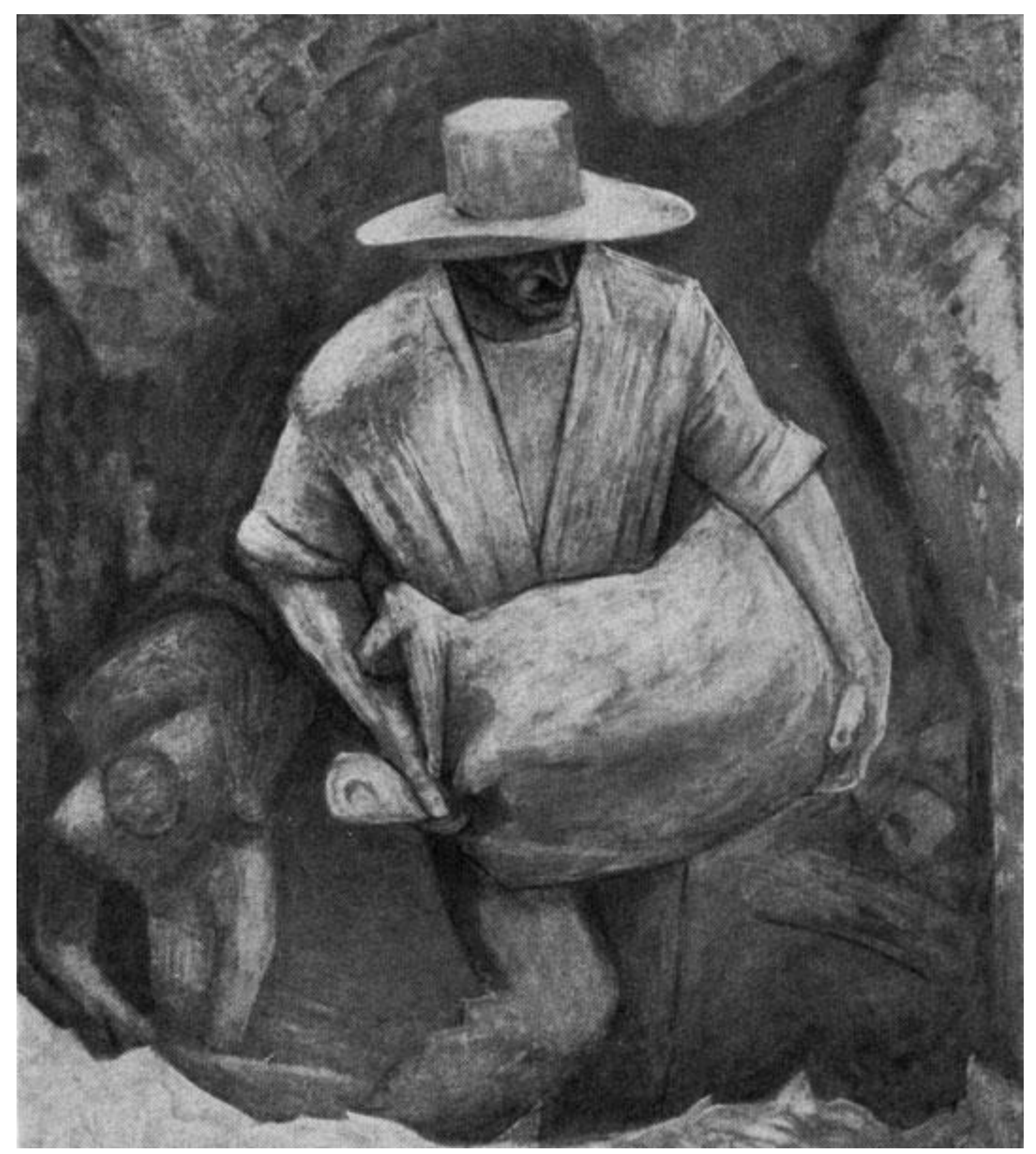
Наиболее крупным и последовательным приверженцем византийских и поздне-средневековых образцов является Ф. Кондоглу (р. 1895). Ему принадлежат росписи, являющиеся блестящим по археологической точности подражанием произведениям 16—17 вв. Такова его роспись в одном из залов Афинской димархии (1939) на темы истории Греции. Это искусство, казалось бы, наиболее связанное с живыми еще традициями прошлого (Кондоглу учился в монастырской школе живописи), по существу, оказывается безнадежно далеким от современной действительности. Более живым выглядит творчество Кондоглу, когда он использует в станковых картинах приемы народного лубка, как это делает в своих гравюрах и один из крупнейших греческих мастеров книги С. Василиу (р. 1902). Фольклорная поэзия, живая фантастика старой сказки согревают такие произведения.

Нашествие итальянских, а затем немецких фашистов в годы второй мировой войны разрушило старую художественную жизнь. Многие художники сражались в рядах народно-освободительной армии ЭЛАС, разделили судьбу борцов за свободу, погибших в боях, казненных, заключенных в тюрьмы и концлагери или вынужденных эмигрировать из страны в годы разгула реакции после 1945 г.

Сложение и развитие демократического реалистического направления в греческом искусстве середины 20 в. неразрывно связано с историей освободительной борьбы народа. Его основы закладывались творчеством художников-партизан. Это было искусство, обладавшее ясной социальной и политической целеустремленностью, проникнутое горячей

любовью к родному народу, умеющее высоко ценить значительность жизни, быта и борьбы народа, образы простого человека. Эти порты присущи безыскусственным зарисовкам Д. Мегалидиса (р. 1908) — портретам партизан и сценам партизанской жизни, живописным и графическим работам Валиаса Семерцидиса (р. 1911), выросшего в годы войны в одного из ведущих мастеров прогрессивного направления.

Работы Семерцидиса тех лет проникнуты острым ощущением драматизма. Таковы графическая серия «Дети голода» (1942), картина «Демонстрация» (1943— 1944). Он запечатлевает в одной из своих больших картин заседание народного совета самоуправления, одного из тех советов, которые возникали на освобожденной от фашистских захватчиков территории Греции. В резких, нередко условных формах, свойственных этим произведениям, проявилось воздействие экспрессионизма. После Варкизского соглашения 1945 г., когда под гнетом монархо-фашистской реакции художники потеряли возможность создавать произведения, проникнутые открытой политической направленностью, Семерцидис сосредоточил свое внимание на образе простого человека, мужественного, борющегося, страдающего. В его гравюрах стали нередки трагические темы, ноты острой боли, подчас художник прибегает к деформации. В лучших же своих гравюрах и картинах Семерцидис создает полные суровой силы, глубоко социальные по содержанию образы рабочих и крестьян своей родины. Правдивое изображение тяжкого труда и высокое представление о значительности образа человека выступают здесь в неразрывном единстве. В числе этих произведений картина «Рабочий в Мелантони» (1956) и превосходная гравюра «На жатве» (1960), где с помощью гармонического сочетания пластически весомого объема с живописным пятном и заостренно-точной графикой линий художник передает монументальную силу и живую экспрессивность образа.



Валиас Семерцидис. Рабочий в Мелантони. 1956 г.

илл. 179 б

Жизнь народа, его борьба и страдания составили содержание наиболее значительных произведений скульптора Христоса Капралоса (р. 1909). Годы фашистской оккупации он провел в своей родной деревне, пережив вместе с народом это трагическое время. В 1946 г. скульптор создает многофигурный рельеф «Оккупация и освобождение Греции», изображая в фризообразной композиции крестьян, солдат, беженцев, инвалидов войны. Этот рельеф трактуется

художником в архаизирующих, грубоватых формах. История понята здесь как рок, художественный образ строится сообразно предвзятой стилистической схеме. В своих последующих работах Капралос углубляется в конкретное жизненное содержание народных образов. В конце 50-х гг. он создает статуи матерей-крестьянок, проникнутые внутренней силой и глубокой скорбью. Обобщенная пластика этих статуй является здесь формой выражения значительности содержания.



Христос Капралос. Мать художника. Гипс. 1950-е гг.
Собственность художника.

илл. 177

К крупнейшим современным греческим графикам принадлежит Алевизос Тассос (р. 1914), автор цветных и тоновых гравюр на дереве, запечатлевающих крестьян и рыбаков. Его искусству свойственно ощущение значительности человека, красоты национального типа, в котором художник как бы синтезирует живые наблюдения с классическими художественными образами. Произведениям Тассоса присуще тонкое мастерство ритмического построения композиции, а его цветным гравюрам — также благородство колорита, обычно повторяющего характерные цвета греческого пейзажа с его красноватой землей, прозрачно-голубым небом и серебристой зеленью олив. Зрелое творчество Тассоса распадается на два периода. Его гравюры 50-х гг., преимущественно цветные, несколько созерцательны. Нередко человек в них является лишь частью прекрасного мира природы. В 1960—1965 гг. Тассос создает большие черно-белые гравюры, проникнутые драматизмом, гражданственной страстью. Скорбь о павшем в бою борце за свободу, мысли и чувства простого человека трактуются художником как величественные явления современности. Напряженностью и силой проникается весь строй художественной формы его гравюр, созданных в последние годы.



Алевиэос Тассос. Оплакивание. Боковые части триптиха. Гравюра на дереве. 1960—1964 гг.

илл. 179 а

Можно назвать немало имен греческих художников, внесших свой вклад в развитие искусства, живущего жизнью и думами народа, стремящихся сказать правдивые слова о жизни, понять ее социальный смысл. Среди таких произведений видное место занимают портретная живопись и графика Орестиса Канеллиса (р. 1912), гравюры Вассо Катраки (р. 1914), скульптора Т. Апартиса (р. 1899), графические циклы Николаоса Мануссиса (р. 1923), учившегося в ГДР и создавшего там произведения, проникнутые пафосом борьбы против греческой реакции («Юра», 1956) и английского империализма («Кипр, 1957). В числе художников демократического, реалистического направления имеется

немало мастеров, продолжавших работать в тюрьмах и концлагерях или вернувшихся к творческой жизни после освобождения. Среди них надо в первую очередь назвать Димитриоса Кацикоянниса (р. 1915), сочетающего в своих работах философичность художественного мышления с открытой политической страстностью.



Димитриос Кацикояннис. «Приветствую народы, поддерживающие нас». Рисунок из цикла «Кипр в борьбе». Цветной мел. 1960-е гг.

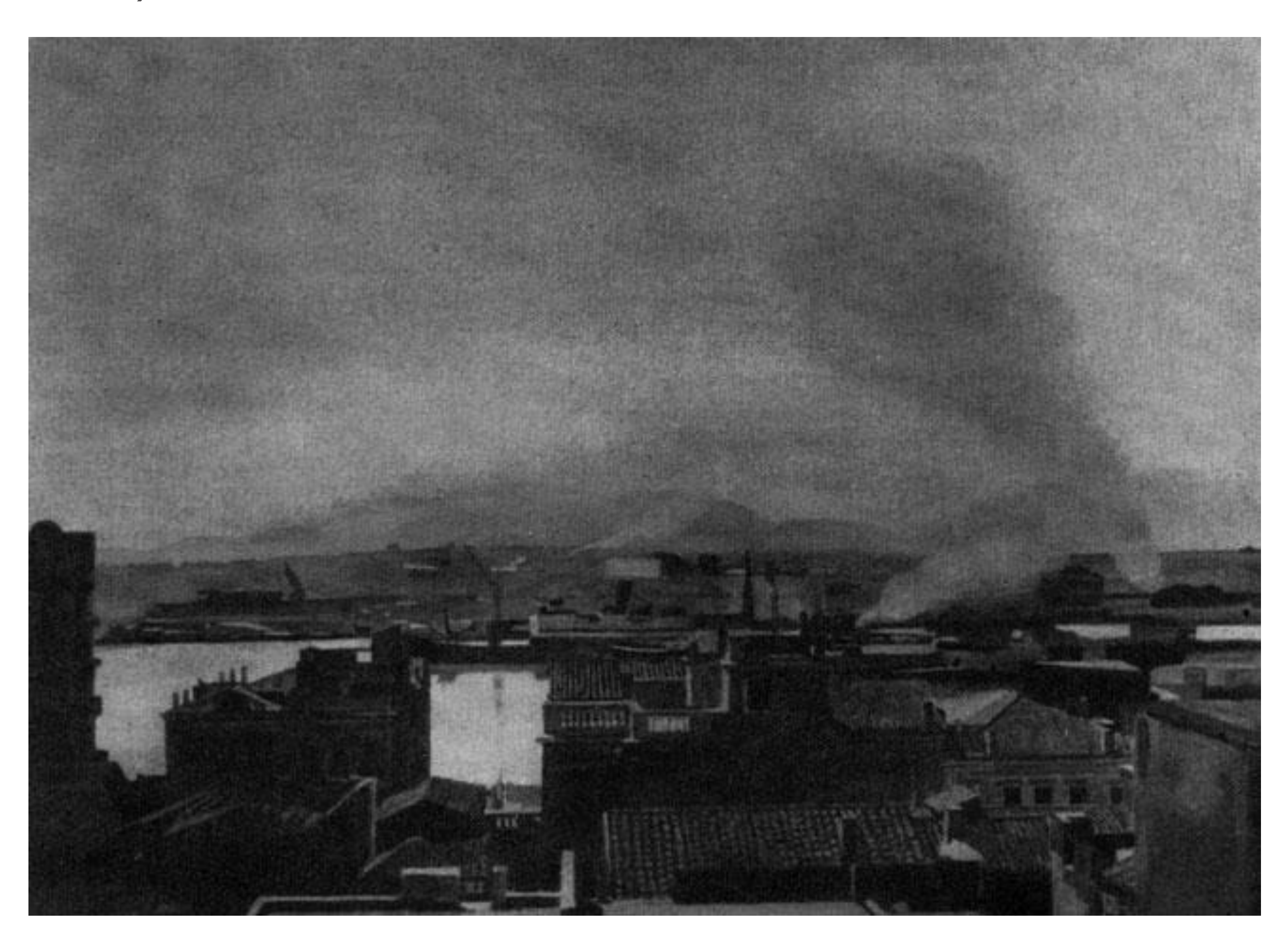
илл. 178 б

Это передовое направление в искусстве Греции развивается в условиях острейшей борьбы. Гонения официальной критики на реализм, политическая дискриминация, активнейшая пропаганда модернизма — все это вызывает колебания в творчестве наименее устойчивых художников. Так, сформировавшиеся как художники в пору интенсивного и напряженного развития в греческом искусстве освободительных, народных идей в 40-е гг. и в середине 50-х гг. Мегалидис и Катраки отошли на рубеже 50—60-х гг. в сторону условного, экспрессионистского творчества. Вместе с тем в конце 50-х — начале 60-х гг. немало значительных реалистических произведений было создано молодыми художниками.

Одновременно с развившимся в годы войны и в послевоенное время направлением, проникнутым остротой социальных суждений о жизни, в искусстве Греции продолжают существовать и направления, возникшие в период между первой и второй мировыми войнами.

Работают мастера-реалисты старшего поколения Георгиадис и Томопулос. Развивается течение, исходящее из средневековья, и течение, ориентирующееся на античные образцы. Яркий представитель последнего гравер Я. Кефаллинос (1894—1957) создал целую школу молодых графиков, тонко передающих в своих работах поэтическое обаяние древнегреческой классики. Однако наиболее активным стало в послевоенные годы стремление воскресить архаические примитивы, что нередко перекликается с увлечением наивными позднесредневековыми памятниками. В графических работах С. Василиу и в деревянных статуях Антониоса Сохоса (р. 1888) эти увлечения имеют в целом реалистический характер. В работах же многих других художников архаические мотивы служат лишь предлогом для создания формалистических сочинений. Формалистические направления именно в послевоенные годы приобрели значительный вес в художественной жизни Греции, захватив немало мастеров среднего и младшего поколений. Эта тенденция, поддерживаемая как международными, так и

местными силами, представлена деятелями, получившими в Греции широкое официальное признание: живописец Н. Хаджи-кириакос-Гикас (р. 1906), скульптор Г. Зонголопулос (р. 1903); значительное воздействие на определенные круги художественной молодежи оказывает всячески раздуваемый авторитет абстракционизма. Среди мастеров этого течения можно назвать А. Кондопулоса (р. 1905) и Л. Ламераса (р. 1913).



Янис Царухис. Пирей. 1956 г. Нью-Йорк, частное собрание.

илл. 178 а

Большое место в греческом искусстве 50-х — начала 60-х гг. занимает творчество художников, в основном придерживающихся реалистического направления, но сторонящихся жгучих социальных проблем. Наиболее яркими

среди этих мастеров являются Янис Царухис (р. 1910), автор жанровых портретов, написанных темперой на досках пейзажей, и Янис Моралис (р. 1916), одаренный колорист, мастер тонкой передачи цвета, обычно пишущий женские фигуры в интерьере.

Любовь к жизни, к людям из народа не имеет, однако, в искусстве этих мастеров той активной, целенаправленной социальной силы, которая присуща творчеству художников, стремящихся сделать свои произведения оружием в борьбе за свободу и счастье своей родины.

В архитектуре Греции после второй мировой войны наблюдается заметное оживление. Строителям и архитекторам пришлось осуществить значительные восстановительные работы в стране, где во время военных действий было разрушено свыше 400 тысяч домов, то есть 23 процента всех зданий. Наиболее интенсивно застраиваются Афины, на которые приходится более 1/3 жилой площади, введенной в строй в стране за послевоенные годы.

Вместе с тем рост города идет стихийно. Узкие старые улицы, уже не отвечающие потребностям городской жизни, застраиваются новыми многоэтажными домами без каких-либо попыток реконструировать устаревшую сеть площадей и улиц. В числе немногих работ, направленных на разрешение транспортных трудностей, можно назвать создание подземных переходов и станции метрополитена на площади Омониас (1957—1958, архитектор-градостроитель П. Василиадис, р. 1912, и др.).

В Афинах сооружено значительное число многоэтажных жилых домов (предельная высота— 32 м) с крышами-террасами и лоджиями-балконами. Этот тип Дома отвечает теплому климату страны, позволяющему обходиться без отопительной системы, применять каменные или цементные с узорной мраморной выкладкой полы и сочетать железобетонный каркас с легкими стенами, выложенными в полкирпича. Сооружено также несколько комплексов так называемых дешевых домов для рабочих (комплекс «Агиос

Иоаннис Рендис» около Пирея, окончен в 1958 г., архитектор А. Константинидис, и др.), преимущественно для привилегированной части квалифицированных рабочих. Эти здания сугубо просты и элементарны по планировке и форме. Яркая окраска смягчает унылое однообразие их облика.

В домах для состоятельной части населения широко используются сочетания железобетона, штукатурки мягких светлых цветов, дикого камня, стеклянных плоскостей. Характерно, что современное греческое зодчество чуждается отвлеченных эффектов и чисто формальных приемов. Зачастую архитекторы стремятся отыскать пути сближения форм народного дома и современного здания. Это свойство греческого варианта «органической архитектуры» наиболее отчетливо проявилось в строительстве загородных домов для односемейного заселения. Такие дома сооружаются в парковых зонах, на побережьях или в гористых районах. Характерным для их архитектуры является использование традиций народного зодчества, умеющего прекрасно связывать здание с рельефом местности, располагая на разных уровнях дворики, террасы, различные асимметрично распланированные помещения дома. Здесь используются традиционные лаконичные, пластически выразительные объемы, гладкие поверхности стен, плоские кровли. Свойственное народной архитектуре сочетание дикого камня, побеленной штукатурки, дерева и керамики дополняется новыми материалами — железобетоном и пластиками. Требования современного комфорта увязываются с традиционной планировкой интерьера, в который нередко вводится деревянная лестница, ведущая на второй ярус (дом художника С. Василиу в Афинах, 1958, архитектор П. Карандинос; ряд домов, сооруженных Д. Пикионисом и др. в парковых районах Афин, многие загородные виллы). В начале 60-х гг. в архитектуре особняков все шире применяются современные материалы и формы, внимательнее учитываются вопросы аэрации здания и его защиты от солнца (жилой дом в районе Каламаки, 1964, архитектор А. Провеленгиос).

Мотивы народного зодчества были использованы при восстановлении поселков острова Санторин (Тира), разрушенных землетрясением в 1956 г. (архитекторы П. Василиадис, А. Спанос и другие). Здесь были сооружены блоки домов, рассчитанных на две семьи каждый, покрытых в санторинских традициях коробовым сводом и имеющих крытую галлерею, выходящую во дворик.

Эти приемы весьма живописной «органической архитектуры» нашли широкое применение в строительстве отелей, развернувшемся в 50-х—60-х гг. по программе, финансируемой «Национальным бюро туризма». Архитектура отелей занимает едва ли не ведущее место в греческой архитектуре общественных зданий. Эти постройки, рассеянные по территории Греции, контрастируют с довольно убогой картиной, которую представляет собой архитектура сельских местностей. Формы американской и западноевропейской архитектуры, использующей сплошное остекление стен, в общественной архитектуре Греции энергично насаждает фирма архитектора К. Доксиадиса (р. 1914), выполняющая также многочисленные заказы для стран Ближнего Востока.

Промышленная архитектура развита слабо. Известные сдвиги в этой области, подкрепленные привлечением иностранного капитала и иностранных строительных фирм, произошли в конце 50-х — начале 60-х гг. Наиболее характерно строительство зданий для пищевой промышленности (фабрика Фикс в Афинах, первая очередь — 1957 г., архитекторы Т. Зенотос, М. Апостолидис).

После второй мировой войны ведется также реставрация и реконструкция памятников античной и византийской архитектуры (архитектор А. Орландос, р. 1888, и другие).

Искусство Испании

Т. Каптерева (изобразительное искусство); О. Швидковский, С. Хан-Магомедов (архитектура)

Даже краткое ознакомление с общей картиной развития испанского искусства 20 в. убеждает, насколько остро отразились здесь исторические судьбы самой Испании и общие трагические противоречия художественного творчества эпохи империализма. Путь, который прошла страна за сравнительно короткий отрезок времени, знаменателен. В нем можно наметить три периода. Первый охватывает начало 20 столетия до 20-х гг.— период, когда обостренные классовые противоречия в стране еще не могут разорвать оковы господствующего режима, а внешнеполитическое Значение Испании как империалистической державы ничтожно. Второй период, с 20-х гг., характеризуется нарастающим мощным революционным подъемом, вершиной которого явилась приобретшая огромное международное значение национально-революционная война против фашизма 1936—1939 гг.— одна из самых прекрасных и героических страниц в истории испанского народа.

Третий период составляет современный этап развития Испании. По существу, он продолжает предыдущий период, так как поражение дела испанской революции носит временный характер, а борьба испанского народа с франкистской диктатурой крепнет и ширится. Вместе с тем своеобразие этого периода состоит в том, что он протекает в новых исторических условиях, и испанский вопрос является одной из актуальных современных проблем борьбы народов за мир и демократию.

В первые два десятилетия 20 в. Испания после колониальной катастрофы 1898 г. выглядела в окружении молодых империалистических государств Европы аристократической, но бедной родственницей. В империалистическую эру Испания вступила отягченная грузом феодальных пережитков. Общее состояние застоя и отсталости наложило в значительной мере отпечаток на развитие испанского искусства, обусловило черты его провинциальности и подражательности. В скульптуре и живописи очень долго сохранялись традиции академического натурализма 19 столетия. Одним из известных скульпторов

был Анисето Маринас (1866—1953), в творчестве которого преобладало стремление запечатлеть романтизированные образы героического прошлого начала 19 в. В живописи продолжала работать группа исторических живописцев — Франсиско Прадилья (1848—1921), Хосе Вильегас (1848-1921).

К началу 20 в. относится развитие импрессионизма на испанской почве. Его крупнейшим представителем был Хоакин Соролья-и-Бастида (1863—1923). Создатель множества огромных полотен, писавший жанровые картины, пейзажи и портреты, Соролья стал широко известен и за пределами своей родины. Его техника как бы не знала трудностей в изображении залитых солнцем песчаных пляжей валенсийского побережья, игры лучей сквозь листву деревьев, мерцания световых бликов на одеждах, на смуглых телах купающихся детей. Чаще всего Соролья запечатлевал эпизоды из повседневного быта рыбаков Валенсии: улов рыбы, шитье паруса, спуск барки в море. Художник был увлечен только внешней, только радостной стороной жизни. Лишь в одной картине под выразительным названием «А еще говорят, что рыба дорога!» (1894; Мадрид, Музей современного искусства) он обратился к изображению трагической участи гибнущего в море мальчика-рыбака. Но в целом творчество Сорольи, особенно в первые десятилетия 20 в., лишено какой-либо социальной окрашенности.

Воздействие импрессионизма сказалось и в пейзажном жанре — здесь следует упомянуть талантливого астурийского мастера Дарио де Регойоса (1857—1913). Однако в испанском искусстве импрессионизм был эпизодическим явлением, носившим скорее подражательный, нежели самобытный характер.

В первое десятилетие 20 в. волна забастовочного движения, аграрных волнений и революционных манифестаций охватила страну. Насаждаемый веками социальный строй настолько прогнил, что его дальнейшее существование не могло не вызвать глубокого общественного протеста. Судьба Испании,

роль испанского народа в истории мировой культуры, вопрос о его будущем составили основной круг проблем, в русле которых развивалась испанская общественная мысль эпохи. Проблемы эти, в решении которых на различных исторических этапах сталкивались общественно-передовые и откровенно реакционные взгляды, наиболее широко были поставлены в области литературы, философии, эстетики Испании. Перед молодой художественной интеллигенцией, жадно изучавшей в музеях великое наследие «золотого века» и находившейся в оппозиции к официальной культуре монархии, встала задача вернуть испанскому искусству его национальное своеобразие. Вместе с тем нарастало стремление к показу не мнимой, предназначенной для туристов Испании страстных серенад, танцующих гитан и неотразимых тореро, а подлинной Испании, суровой, нищей, страны древней культуры и обычаев, простых, мужественных людей. Но в условиях 20 в. поиски национальной самобытности приводили к декоративизму и модернистской стилизации, иногда не поднимались выше этнографической занимательности, а иногда в воспевании незыблемости патриархального уклада окрашивались оттенками национализма. Не удалось возродить величие испанской живописи и Игнасио Сулоаге (1870—1945), которого современные ему критики считали самым национальным мастером 20 столетия. Уроженец страны басков, Сулоага прошел трудный жизненный путь, достигнув шумной славы в парижских Салонах, принесшей ему мировую известность. Основу его художественного образования составило тщательное изучение произведений старых испанских мастеров. Прекрасный рисовальщик, а также живописец несомненно яркого таланта, Сулоага стремился запечатлеть суровую характерность испанских народных типов, своеобразную трагическую красоту кастильской природы. На его огромных полотнах статичные фигуры людей в натуральную величину четко вырисовываются на фоне пейзажей — выжженных солнцем, громоздящихся в горах древних городов под тяжелым сине-черным небом. Сулоага, подчеркивая выразительность модели, прибегал даже к некоторому гротескному заострению образа («Бурдючник дон Грегорио», 1908, Ленинград, Эрмитаж; «Ведьмы из Сан

Мильяна», 1909, Буэнос-Айрес, Музей; «Герой Фьесты», 1910, Нью-Йорк, Испанское общество). Эти же качества присущи и его многочисленным портретным работам (портрет Мануэля де Фалъя, 1932; собрание Сулоага). Однако творчество мастера, пытавшегося более содержательно освоить классическое наследие испанского реализма, не вышло за рамки модернистско-эстетской концепции. Его поиски ограничивались созданием внешне Эффектного декоративного образа. Привкус театральности есть здесь и в трактовке пейзажей, похожих на декорации, и в том, как поданы «на публику» не совсем обычные персонажи. Вместо «экзотики» приторной, «балетной» Испании возникает образ страны достаточно условный и не менее искусственный. Не случайно творчество Сулоаги все явственнее обнаруживало отпечаток салонности, особенно в его более поздних респектабельно-буржуазных портретах. Типичным порождением космополитического модерна были произведения не менее известного в свое время живописца Эрменхильдо Англады-и-Камарассы (р. 1872).



Игнасио Сулоага. Герой Фьесты. 1910 г. Нью-Йорк, собрание Испанского общества в Америке.

илл. 180

Общая картина развития разнообразных, подчас мучительно противоречивых тенденций испанского искусства первых десятилетий 20 в. осложнялась тем, что в поисках нового молодое поколение скульпторов и живописцев устремилось в сторону различных формалистических течений, которые

рождались на почве самой Испании. Сам факт их возникновения (причем нередко в крайних формах) в столь обветшалой монархической стране, где вкусы двора и аристократии в значительной мере определяли характер искусства, может показаться своеобразным парадоксом. С другой стороны, развитие формализма в Испании стимулировалось влиянием Франции, тем, что с начала 20 столетия многие испанские мастера подолгу жили и работали в Париже. Своего рода «воротами», через которые на Пиренейский полуостров проникали шедшие из Франции новые художественные тенденции, была Барселона, издавна открытая культуре Средиземноморья. Здесь вокруг кафе «Четыре кошки» группировалась артистическая молодежь. Однако условия испанской действительности далеко не соответствовали устремлениям авангардистской художественной интеллигенции, многие представители которой — живописцы Хоан Миро, Хуан Гри, скульпторы Пабло Гаргальо и Хулио Гонсалес — составили ведущее ядро первой «парижской школы». С Францией связана и творческая судьба Пабло Пикассо — одного из самых значительных и противоречивых современных мастеров, органически выросшего из испанской почвы. Одним из ведущих направлений искусства Испании в 20 в. стал экспрессионизм, своеобразие которого основывалось на ложно и искаженно понятой традиции живописи Гойи. Отбрасывая в сторону могучую силу реализма и революционную страстность искусства великого художника, испанские экспрессионисты вдохновлялись сложной аллегорической символикой его росписей «Дома глухого». В свою очередь зашифрованный образный строй этих произведений воспринимался ими вне связи с творческой индивидуальностью Гойи, а лишь как проявление извечных темных импульсов человеческого подсознания.

Особое место в испанском экспрессионизме занимают работы Хосе Гутьерреса Соланы (1886 — 1945). В его творчестве отражалась и болезненная изломанность и усложненная мрачная символика. Вместе с тем повышенная выразительность суровых, иногда очень резких, близких к

гротеску образов Соланы, его сумрачный, напряженный колорит не лишены ощущения жизненной правды и окрашены несомненной национальной самобытностью. Между тем испанская действительность 20 в. требовала от искусства передовых общественно значительных форм отражения жизни. Не случайно некоторые мастера стремились встать на позиции такого искусства. Их поиски, осложненные то воздействием модерна, то устойчивостью академически-салонных традиций, не составили последовательного направления в скульптуре и живописи этого времени. Жизнь страны с ее вопиющими социальными противоречиями не получила здесь глубокого и всестороннего раскрытия. Но знаменателен сам факт обращения к темам окружающей действительности, к реалистическому языку образов. Сильнее и интереснее была скульптура, представленная творчеством кастильских мастеров Хулио Антонио (1889—1919), Викторио Мачо (р. 1888) и Эмилиано Барраля (1896 —1936). Хулио Антонио (Антонио Родригес Эрнандес) — крупнейший испанский скульптор 20 в., особенно известный серией бронзовых бюстов, изображающей крестьян, рабочих, пастухов, шахтеров. Тщательное изучение натуры сочетается в его работах со стремлением подчеркнуть общие типические черты «испанского характера». Викторио Мачо, создатель городских памятников и портретов, тяготел к спокойным, простым, монументализированным формам, к сдержанной и точной характеристике модели (памятник Пересу Гальдосу в Мадриде, 1919; портрет Мигеля де Унамуно, 1930, в Саламанкском университете). Эмилиано Барраль был мастером выразительных и живых портретов современников. Оба мастера самоотверженно служили делу республики в период Народного фронта. В. Мачо создал полный внутренней силы бронзовый скульптурный портрет Долорес Ибаррури (Москва, Музей Революции). Э. Барраль работал над памятником Пабло Иглесиасу, вождю социалистической рабочей партии, возникшей в Испании в 1879 г. Как и многие другие деятели культуры, Барраль с оружием в руках защищал завоевания революции и погиб в 1936 г. в битве при Каса дель Кампо.



Хосе Гутьеррес Солана. Пирушка в кафе Помбо. 1920 г. Мадрид, Музей современного искусства.

илл. 181

К волнующим темам современной жизни обращались живописцы Хосе Лопес Мескита (1883—1954) и Мануэль Бенедито Вивес, творчество которых продолжало реалистические традиции живописи 19 столетия. Правдивостью ситуаций и образов отмечены находящиеся в мадридском Музее современного искусства картины Лопеса

Мескиты «Под конвоем» (1901) и «Семья анархиста» Бенедито. Нараставший вал грозных событий, потрясавших устои клонившейся к закату монархии: забастовок, демонстраций, поджогов крестьянами помещичьих усадеб и расправ с восставшими,— нашел некоторое отражение в произведениях каталонского живописца Района Касаса (1866—1932) — «Восстание» (1909; Барселона, Музей современного искусства), «Подлая гаррота», «Тревога» (Барселона, собрание Аматлер). Близкий друг молодого Пикассо, центральная фигура барселонского кафе «Четыре кошки», издатель журналов «Форма», «Кисть и перо», Район Касас в своем творчестве, однако, прочно стоял на реалистических позициях, что особенно проявилось в его мастерски исполненных рисунках — портретах современников.

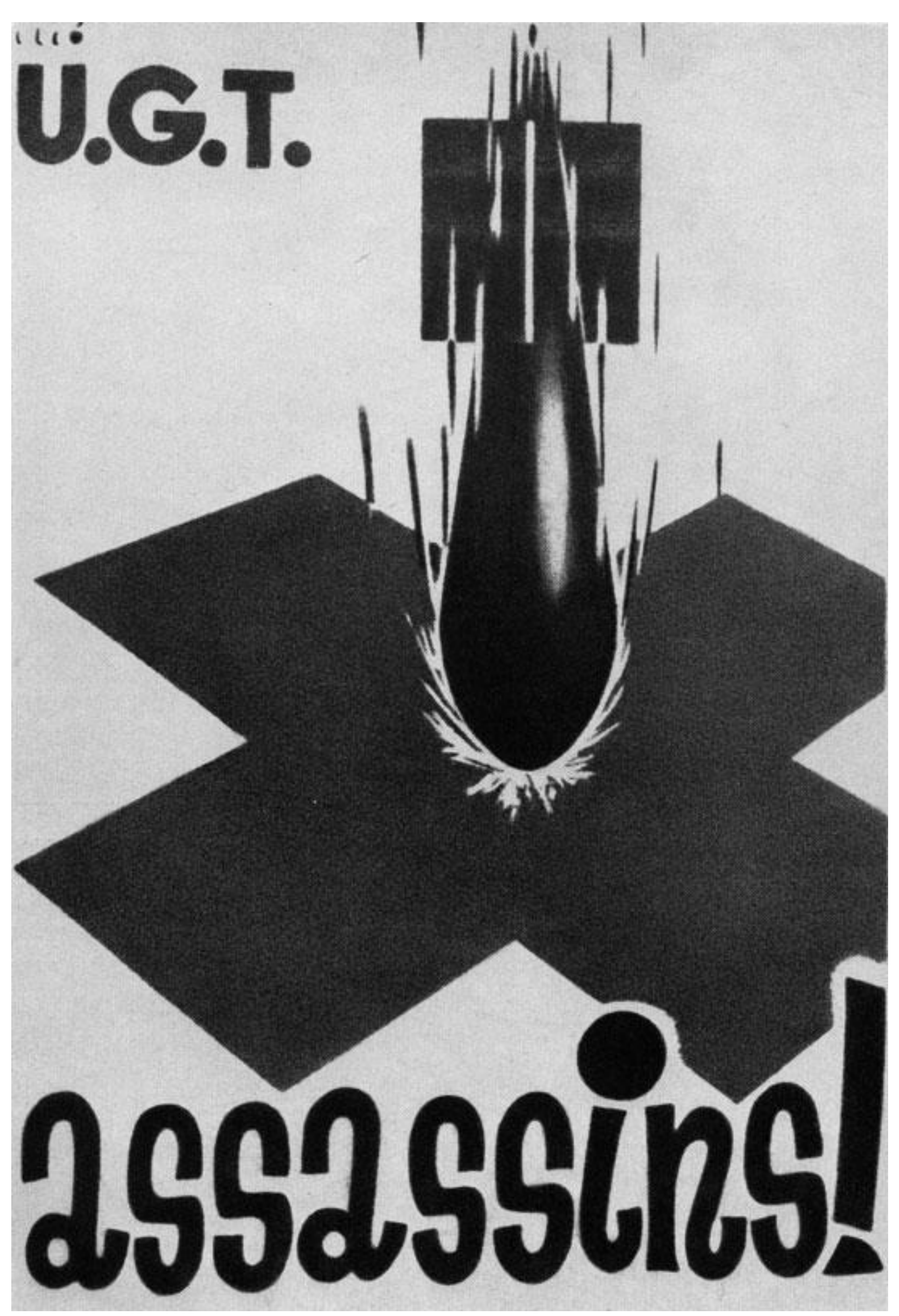
С начала 20-х гг. Испания переживала глубокий революционный кризис. Огромную роль в пробуждении передовых общественных сил сыграла Великая Октябрьская социалистическая революция. В 1920г. возникла Испанская коммунистическая партия, и рабочее движение вступило в новый этап развития. То жалкое положение, в котором оказалась королевская Испания после первой мировой войны, поражение в Марокко (1921), установление военной диктатуры Примо де Риверы (1923— 1930), начавшийся в 1929 г. экономический кризис ускорили процесс бурного революционного подъема. В 1931 г. пала бурбонская монархия и победил республиканский строй. События от установления республики до ее трагического поражения в 1939 г. представляют собой героический путь революционных боев и острых классовых столкновений и вместе с тем больших преобразований, затронувших все области общественной, политической, экономической и культурной жизни страны.

В 20-х и в начале 30-х гг. все общественные силы Испании пришли в движение. Перед художественной интеллигенцией во весь рост встал вопрос о цели и назначении творчества, о выборе дальнейшего пути. Для многих молодых испанских поэтов и писателей, составивших так называемое поколение 1930 г., произведения которых свидетельствовали о

возникновении в Испании новой, передовой, революционной литературы, этот вопрос был решен. Сложнее и запутаннее были пути изобразительного искусства. Развитие передовых тенденций в искусстве, как, впрочем, и в литературе» встречало противодействие со стороны реакционных направлений. Сказывалась сильная зависимость от влияния сюрреализма, которое особенно возросло в черные годы военной диктатуры Примо де Риверы. На мадридской выставке «Общества иберийских мастеров» в 1925 г. впервые демонстрировались работы Сальвадора Дали (р. 1904), который вскоре, порвав с национальной традицией, стал одной из самых реакционных фигур космополитического сюрреализма. Однако в 30-е гг. многие испанские живописцы и графики обратились к общественно-передовому искусству, связанному с революционной борьбой народа. Это новое содержание было воплощено, например, в графической серии «Испанская революция» художника Гелио Гомеса (р. 1905), посетившего в 1932 г. Советский Союз.

Для испанской интеллигенции выбор дальнейшего пути решила разразившаяся битва двух Испании — демократической и реакционной. Это был период огромного духовного роста деятелей испанской культуры. В условиях колоссального демократического подъема складывалось творчество мастеров, связавших свое искусство с судьбой народа. Большинство деятелей интеллигенции вошло в «Союз антифашистской интеллигенции». На фронте и в тылу развернулась широкая культурно-просветительская работа, для которой были созданы специальные организации пропаганды «Рупор фронта» и «Милиция культуры». Подлинно всенародный размах приняло движение по охране и собиранию сокровищ искусства. Через три месяца после начала войны по инициативе центрального органа Компартии Испании «Мундо Обреро» организация «Рупор фронта» открыла выставку живописи, скульптуры и графики в Мадриде — первую в Испании выставку революционного искусства. Выставки были организованы и в других городах и на фронте. Широко развернулась работа художников на страницах «Мундо Обреро», в создании плакатов, листовок, карикатур.

Графика стала ведущей областью. Языком искусства художники клеймили внешних и внутренних врагов, призывали к мщению, воспевали мужество защитников республики. Особого успеха художники добились в области плаката, который стал подлинно революционным массовым искусством. Простота изобразительных средств, строгая гамма красок, удачное размещение краткого и действенного текста усиливали политическую целеустремленность испанского плаката. Развитой формой массовой пропаганды служили так называемые аллелуйас — тип народного лубка в виде небольших печатных картинок со многими рисунками, связанными между собой общей темой и стихотворным текстом. Был выпущен ряд альбомов с работами живописцев и графиков, среди которых особое место занимает альбом, посвященный героической обороне Мадрида, с прекрасным предисловием знаменитого поэта Испании Антонио Мачадо. Для деятелей культуры, пользовавшихся широкой известностью, борьба с фашизмом явилась серьезным испытанием их гражданского и патриотического долга. Выше уже была упомянута деятельность скульпторов В. Мачо и Э. Баррадя. В годы Народного фронта директором музея Прадо стал Пабло Пикассо. Во время Международной выставки в Париже в 1937 г. для испанского павильона, где была устроена выставка «Союза испанских антифашистских мастеров», Пикассо написал свое известное произведение «Герника». Но основная масса мастеров, развернувших в это время кипучую творческую и организационную деятельность,— Антонио Родригес Луна, Хосе Ренау, Хосе Бардасано, Мигель Прието и другие — принадлежали к молодому, новому поколению.



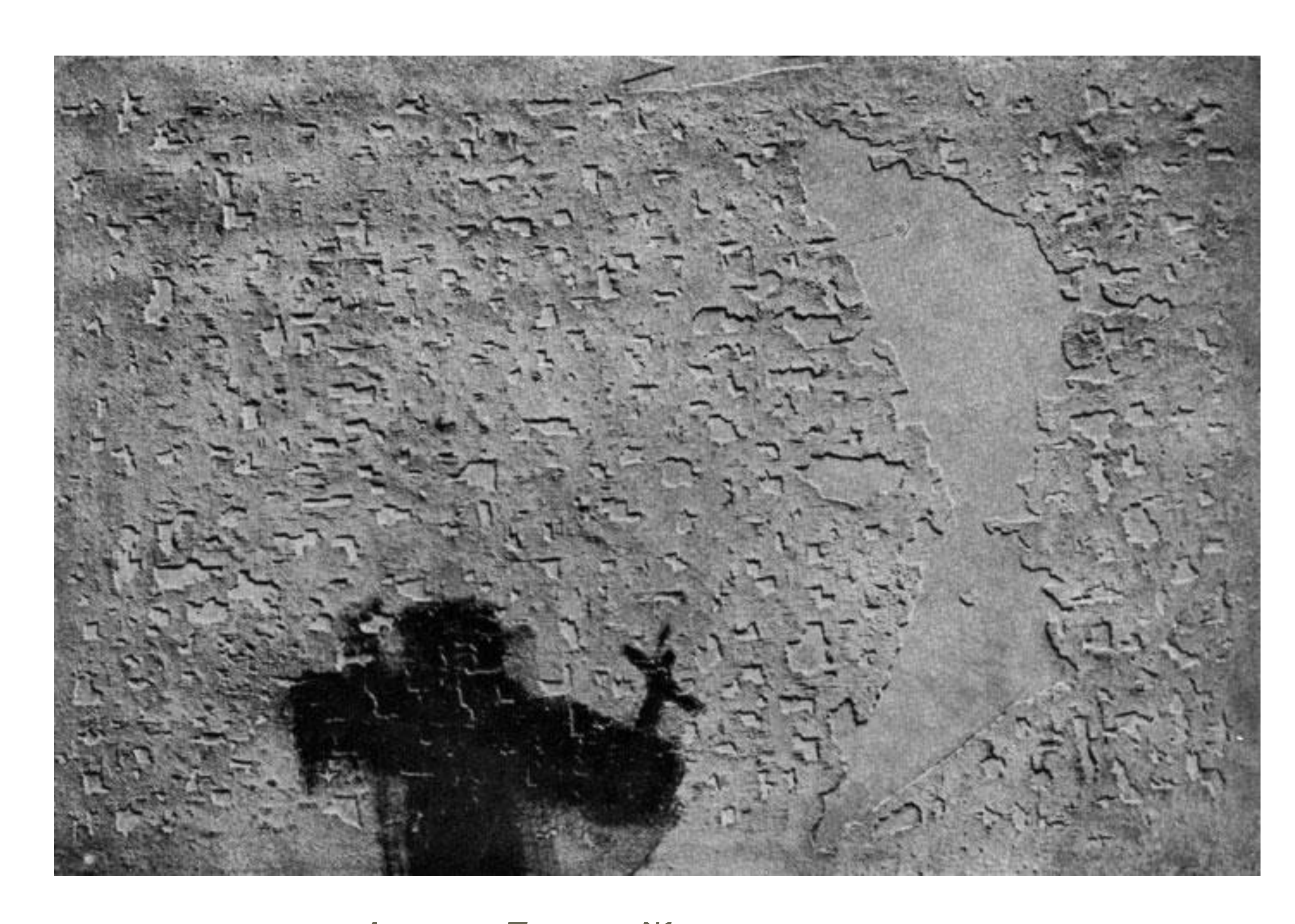
Лео. Убийцы. Плакат. 1936—1939 гг.

илл. 182

После того как дело Испанской республики потерпело временное поражение, многие из представителей передовой интеллигенции покинули родину. Казалось, прогрессивным тенденциям испанской культуры был нанесен такой удар, после которого они уже не могли возродиться. И действительно, возник столь удручающий застой искусства, что далее современные испанские критики вынуждены говорить о наступившем «периоде эклектики и переоценки ценностей».

Однако ни железные оковы диктатуры, ни бесконечные преследования не в силах остановить духовное пробуждение Испании.

Пятидесятые годы выдвинули целую плеяду молодых деятелей культуры, прежде всего в области литературы, которых при всем различии творческих индивидуальностей объединяет одинаково горячее стремление к демократизации страны и откровенно оппозиционное отношение к франкистскому режиму. Но историческая обстановка в Испании настолько тяжела, что пока еще трудно и преждевременно делать какие-либо обобщающие выводы о едином характере различных течений в испанской современной литературе и искусстве. Особенно сложно состояние изобразительного искусства. Здесь представляется возможным выделить два основных направления. Одно из них, объединяющее множество художественных группировок, пользуется официальным признанием, произведения мастеров рекламируются в печати, получают премии, экспонируются на международных выставках. Было бы, однако, ошибочным считать, что все это направление служит официальной конформистской культуре.

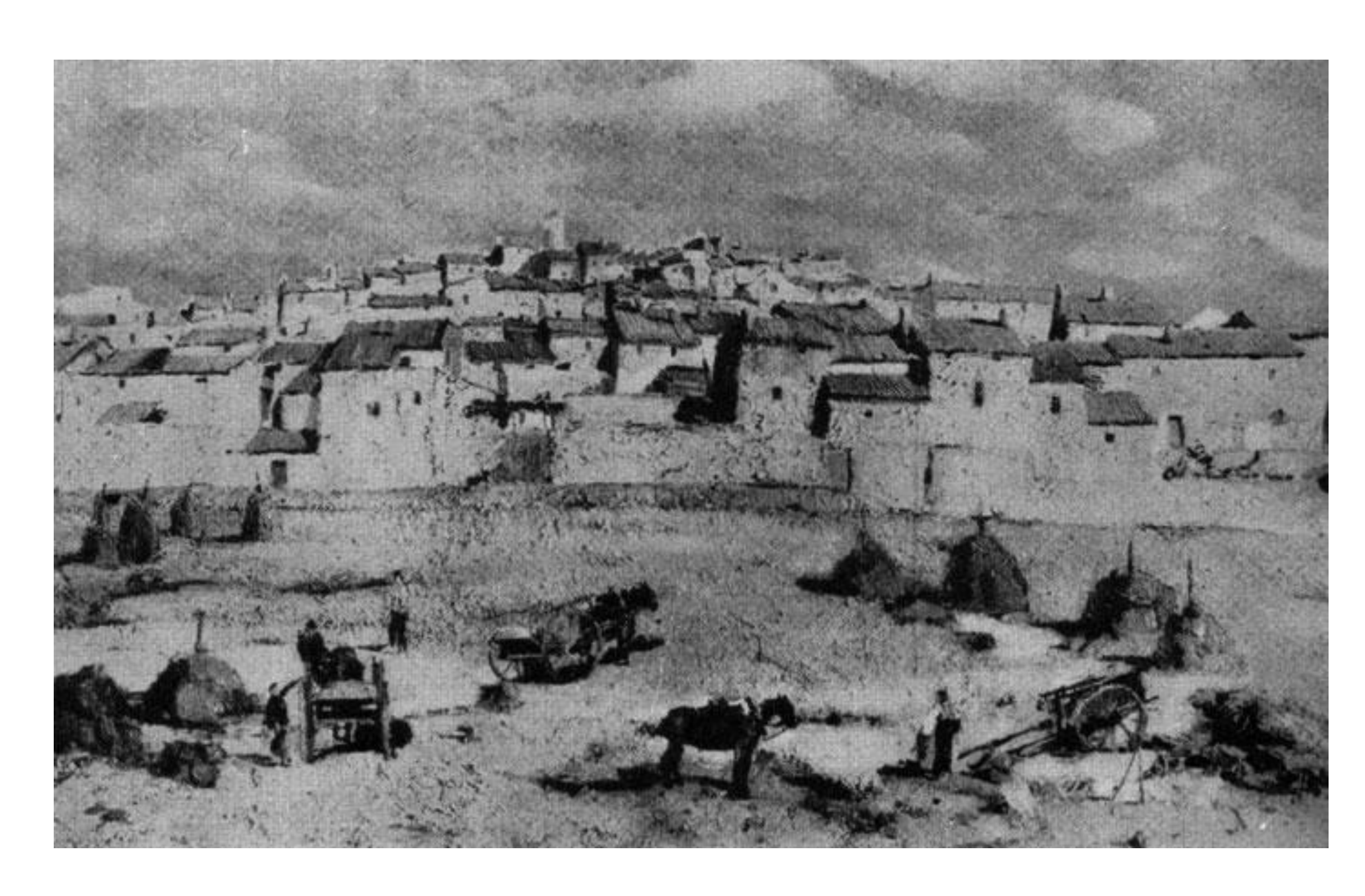


Антонио Тапиес. Живопись.

илл. 183 б

В последние годы абстракционизм, в котором испанские критики улавливают «драматические», «геометрические» и «романтические» формы, захватил многих молодых мастеров. Однако гораздо более широко распространен экспрессионизм, где наряду с произведениями, открыто спекулирующими на раздувании темных, зловещих, мистических сторон пресловутого «испанского духа», возникают произведения, в которых в смутных, завуалированных, искаженно-болезненных формах находит косвенное отражение трагизм реальной действительности. Особое место занимает пейзажная живопись, к которой обращаются мастера старшего и среднего поколений — Бенхамин Паленсия (р. 1902), Хаиме Меркаде (р. 1889), Хоакин Вакеро Паласиос (р. 1900), Годофредо Ортега-

и-Муньос (р. 1905), Франсиско Лосано (р. 1912) и молодые живописцы так называемой мадридской школы. Созданные в последние десятилетия пейзажи представляют несомненный художественный интерес. Они очень разнообразны по творческим манерам, далеко не все равноценны. В одних (особенно в работах молодого поколения) сильнее сказываются экспрессионистические черты, другие (произведения Лосано) отличаются уверенным реалистическим мастерством. Общее, что объединяет испанских пейзажистов,— это ощущение величия и мощи природы родной страны, то трагически-суровой, то проникнутой полнозвучной красочностью. Объединяет и стремление создать обобщенный, героизированный, пластически выразительный образ. Не менее значительны произведения портретистов, например А. Дельгадо (р. 1910). Сохраняя связь с традициями испанского портрета, он создает лирически одухотворенные образы своих современников.



Франсиско Лосано. Пейзаж.

илл. 183 а

Но в Испании существует и другое искусство, которое с полным основанием можно назвать искусством Сопротивления. Это искусство находится в подполье. Листовки, плакаты, гравюры, рисованные от руки открытки, народный лубок аллелуйас распространяются по всей стране. Имена художников, как правило, остаются неизвестными, полотнами им нередко служат стены, а единственным богатством являются кисти. Их работы — страстное обвинение франкистского режима и одновременно призыв к свободе, к лучшему будущему Испании.

В поисках повышенной выразительности образов они, однако, нередко обращаются к приемам экспрессионизма, что затрудняет восприятие общественно значительного, прогрессивного содержания их искусства. Не случайно

поэтому группа мастеров, выставка которых состоялась в Париже в 1963 г. под названием «Испанские художники-реалисты», выступила за изображение реального мира, за возвращение в искусство образа человека.

Прогрессивное искусство крепнет и ширится в Испании, его произведения постепенно проникают в другие страны, все больше привлекая внимание мировой общественности. Об этом свидетельствуют выставки 1963 г. в Париже, в том числе группы испанских графиков, входящих в объединение «Эстампа популяр» («Народная гравюра»), выставки в ряде европейских стран рисунков Агустина Ибарролы (р. 1930), художника-баска, заключенного в бургосскую тюрьму. Примером несгибаемого мужества может служить судьба Ибарролы, который, несмотря на перенесенные нечеловеческие страдания и пытки, полон решимости бороться языком своего искусства за свободу испанского народа. Очень активна творческая деятельность испанской эмиграции— работающих в Мексике Антонио Родригеса, Хосе Ренау, Мигеля Прието (ум. в 1956 г.), живущего в Париже графика Хосе Ортега (р. 1921), удостоенного золотой медали Варшавского фестиваля молодежи. Чувством братской солидарности к борющейся Испании охвачены сердца людей всех стран социалистического содружества.

* * *

Относительно медленное развитие экономики Испании в конце 19 — начале 20 в., засилье реакционного католического духовенства в стране повлияли на консервативность испанской архитектуры этого периода. В строительстве общественных и жилых зданий преобладали традиционные приемы. В области градостроительства делались отдельные попытки перепланировки центров крупных городов (Мадрид, Барселона).

Значительный интерес представляет повлиявший в дальнейшем на градостроительство в других странах опыт строительства под Мадридом по проекту Сориа-и-Мата линейных поселков, в которых новая жилая застройка

(одноквартирные дома с участками) располагалась двумя лентами вдоль трамвайной линии, соединявшей существовавшие пригороды.

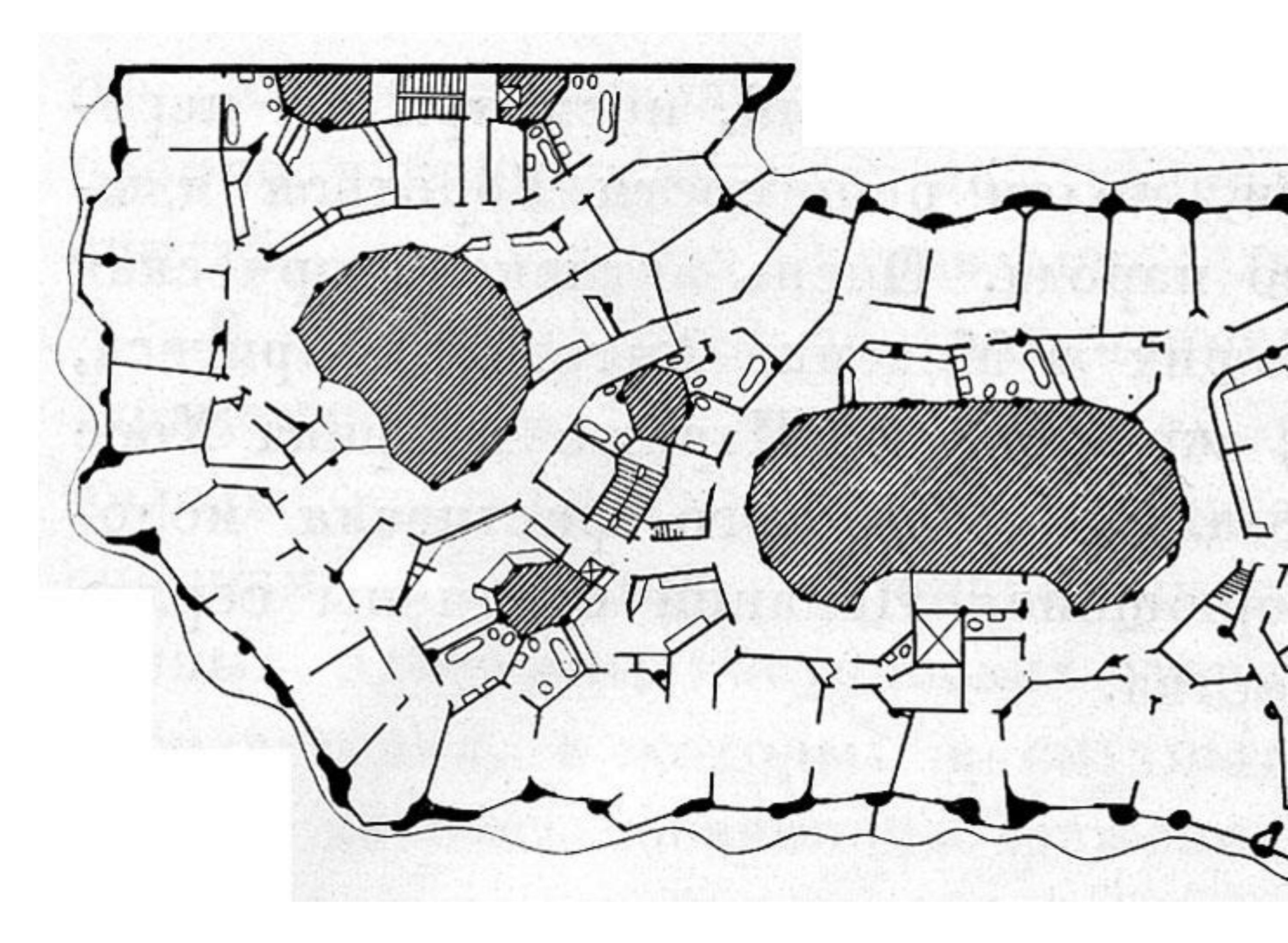
Общая направленность испанской архитектуры почти не изменилась и с проникновением в страну влияния европейского модерна. Испанские архитекторы восприняли прежде всего декоративные тенденции модерна и, соединяя его элементы с формами местного барокко, создавали сложные композиции, отличительной чертой которых было обилие кривых линий и нагромождение декоративных элементов.

Наиболее ярким представителем испанской архитектуры этого периода является Антонио Гауди (1852—1926). Для его творчества характерно, с одной стороны, стремление выявить конструктивные возможности новых строительных материалов (параболическая арка, наклонные колонны) и умелое использование природных условий участка (парк Гуэль в Барселоне, 1900—1914), а с другой — доведение до крайностей поисков сложной конфигурации плана, необычной объемно-пространственной композиции здания, архитектурных форм криволинейного очертания (часто подражавших скалам или напоминавших формы растительного и животного мира) и степени декоративной насыщенности внешнего облика сооружения (цветная майолика и т. д.). Основные постройки Гауди находятся в Барселоне— дворец Гуэль (1885—1889), жилые дома Мила (1905—1910) и Батльо (1905—1907), неоконченная церковь Ла Саграда Фамилиа (1883—1926).



*Антонио Гауди. Церковь Ла Саграда Фамилиа в Барселоне.
1883—1926 гг. Общий вид.*

илл. 184



Антонио Гауди. Жилой дом Мила в Барселоне. 1905—1910 гг. План.

рис. на стр. 282

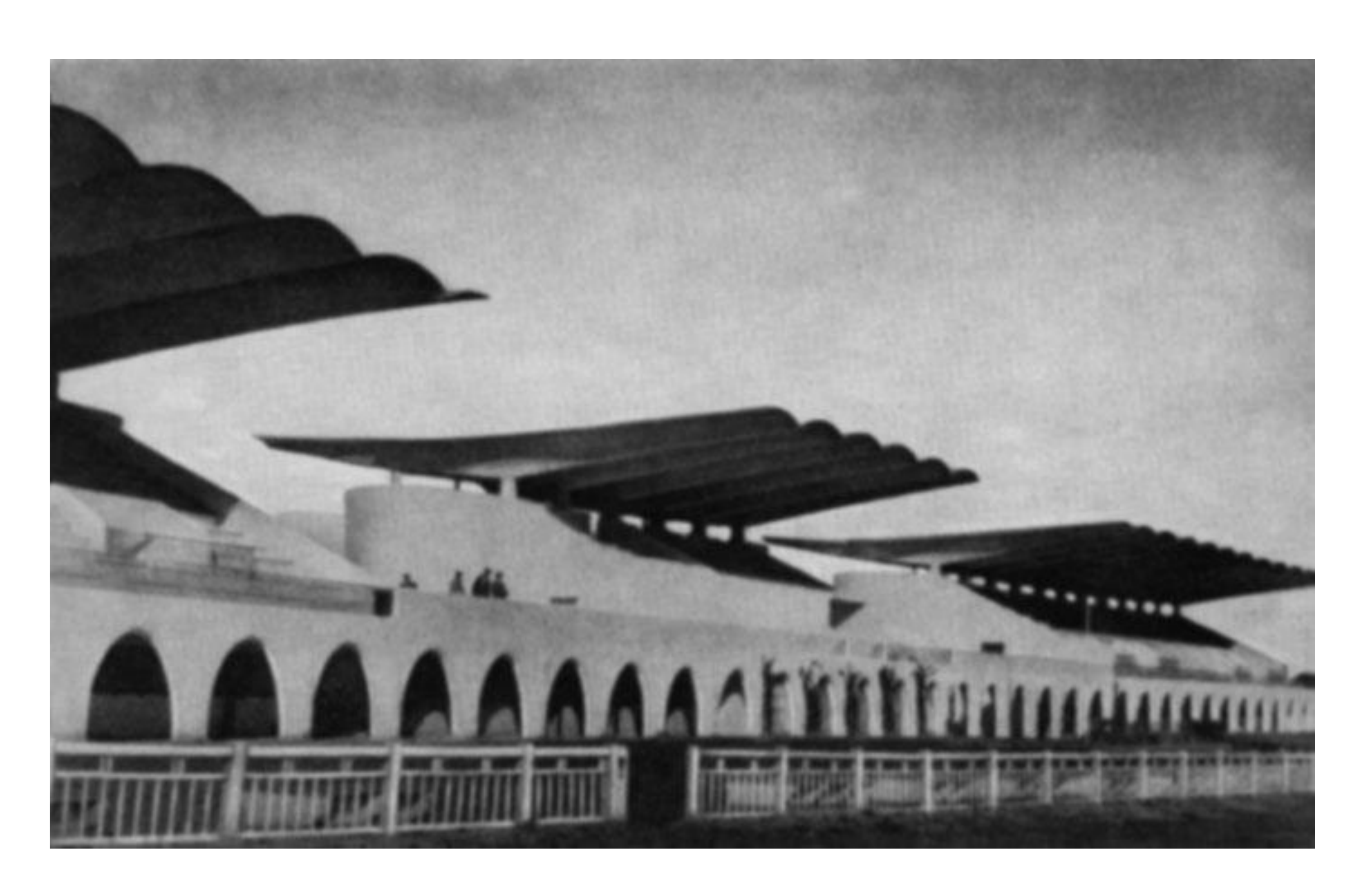
Испания после первой мировой войны была одной из наиболее отсталых в экономическом отношении стран Европы. Это не могло не отразиться и на развитии ее архитектуры, в которую очень медленно проникали новые научно-технические достижения. В 20-е гг. в строительстве преобладали традиционные методы возведения зданий; в архитектуре господствовала эклектика.

Прогрессивные архитекторы и в Этих условиях делали попытки использовать в своем творчестве достижения рационалистической архитектуры. Это проявилось в работах по составлению проекта Большого Мадрида (архитекторы Ф. Балъбуэна, С. Суасо и другие), которые велись начиная с 1926 г., и в созданном в 1927 г. архитекторами Мануэлем Санчес Аркасом (р. 1897) и Луисом Лакасой (р. 1899) проекте (впоследствии осуществленном) Института физики и химии в Мадриде, в котором видно явное влияние европейского функционализма. Провозглашение в 1931 г. Испанской республики внесло много нового в градостроительство и архитектуру страны. Была создана комиссия по реконструкции Мадрида во главе с архитектором Л. Лакасой, которая разработала проект и приступила к его реализации. Так, например, были начаты работы по строительству комплекса площади Министерств, прерванные гражданской войной.

Резкое увеличение ассигнований на народное образование привело к расширению школьного строительства, для которого были разработаны проекты нескольких типов школ. В первой половине 30-х гг. развернулись работы по строительству Университетского городка в Мадриде, к проектированию которого были привлечены крупнейшие испанские архитекторы Л. Лакаса, М. Санчес Аркас, М. Л. Отеро, М. Сантос, инженер Э. Торроха и другие. Размах строительства, рациональная планировка всего комплекса и отдельных корпусов, попытка создать единый ансамбль из современных по внешнему облику зданий — все это сделало Университетский городок одним из заметных явлений в архитектуре европейского функционализма.

Большое значение придавалось в республиканский период строительству лечебных сооружений, среди которых необходимо отметить получивший мировую известность центральный туберкулезный санаторий в Барселоне, построенный по проекту архитектора Хосе Луиса Серта (р. 1902).

Особая роль в развитии испанской архитектуры 30-х гг. принадлежит выдающемуся инженеру Эдуардо Торрохе (1899—1961), творчество которого известно далеко за пределами Испании. Разработанные и осуществленные им новые типы и формы пространственных железобетонных оболочек — это не только рациональные инженерные конструкции, но и выразительные элементы архитектурного облика сооружения. Большая часть осуществленных ТоррохоЙ оболочек, принесших ему мировую славу, создана в республиканский период, в первой половине 30-х гг. Это и купольное покрытие рынка в Альхесирасе (1933), и покрытие круглого зала операционной в клинике Университетского городка (1934), и состоящее из сочетания двух цилиндрических сводов покрытие спортивного зала в Мадриде (1935). Однако наибольшей известностью пользуется блестяще решенное Торрохой покрытие над трибунами ипподрома Сарсуэла в Мадриде (1935, архитекторы К. Арничес и М. Домингес). Консольный козырек выносом 13 ж, состоящий из нескольких соединенных между собой железобетонных оболочек в виде гиперболических параболоидов (толщиной в среднем около 10 см), как бы парит над трибунами. В нем оказались органически слитыми математически рассчитанная рациональная конструкция и современная выразительная архитектурная форма.



Эдуарде Торроха и др. Трибуны ипподрома Сарсуэла в Мадриде. 1935 г.

илл. 185 а

Интенсивная строительная деятельность республиканской Испании продолжалась всего пять лет, но и за этот короткий срок испанская архитектура достигла таких успехов, которые поставили ее в ряд с теми европейскими странами, которые внесли в этот период значительный вклад в развитие новой архитектуры. Из немногочисленных построек, осуществленных в годы гражданской войны, можно назвать испанский павильон на Международной парижской выставке 1937 г. (архитекторы Л. Лакаса и Х. Л. Серт), простой архитектурный облик которого подчеркивал трагичность содержания выставленного в нем произведения П. Пикассо «Герника», рассказывающего о бесчеловечности фашизма.

Установление в стране фашистской диктатуры изменило всю направленность испанской архитектуры. Более сорока прогрессивных архитекторов (М. Санчес Аркас, Л. Лакаса, X. Л. Серт и другие) вынуждены были эмигрировать из страны. Испанская архитектура во многом утратила свои рационалистические черты и стала все больше приобретать откровенно националистический и религиозно-мистический характер. Вместо школ строились церкви, вместо больниц— «Памятники павшим», призванные возвеличить победу фашистских мятежников. Главный из этих памятников по своей грандиозности и в то же время по бессмысленности затраченных на его создание труда и средств, пожалуй, не имеет прецедентов в архитектуре 20 в. Строительство его началось в 1940 г. и продолжается уже более 25 лет. Это огромный склеп в форме креста, вырубленный внутри гранитной горы, у подножия которой созданы монастырь и мемориальная площадь, соединенные галлереями со склепом. На вершине горы сооружен крест высотой 110 м.



Хосе Сотерас Маури, Лоренсо Гарсиа-Барбон Фернандес де

Энестроса. Муниципальный дворец спорта в Барселоне. 1953—1955 гг.

илл. 185 б

В послевоенной Испании наряду со строительством эклектичных монументальных зданий под влиянием архитектуры США, монополии которых внедряются в экономику страны, постепенно возводится все больше сооружений ультрасовременных форм. Начиная с 50-х гг. испанские архитекторы все шире используют научно-технические достижения и рационалистические принципы функционализма (Муниципальный дворец спорта в Барселоне, 1953—1955, архитекторы Хосе Сотерас Маури, Лоренсо Гарсиа-Барбон Фернандес де Энестроса).

Искусство Скандинавских стран и Финляндии

В группу Скандинавских стран несколько условно объединяются страны, чьи исторические судьбы тесно переплетались в прошлом. К ним относятся страны собственно Скандинавского полуострова — Норвегия и Швеция, близко примыкающая географически к ним Дания, а также Исландия.

При всем различии уровня развития экономической и социально-политической жизни в этих странах и в Финляндии, связанной своими культурными традициями со Скандинавией, их сближает не только общность истории и культурных традиций прошлого. Для искусства особое значение имеет тот факт, что и в эпоху империализма в этих странах оказались жизнеспособными демократические и гуманистические традиции культуры 19 в. Дух нивелирующего стандарта, машинизации жизни, атмосферы нестерпимых социальных диссонансов, характерных для 20 в., затронул Скандинавские страны, особенно в первые десятилетия 20 в., гораздо в меньшей степени, чем ведущие страны капитализма (США,

Англию, Францию, ФРГ и т. д.). Отсюда и характерный для большинства этих стран относительно большой удельный вес в современном искусстве реалистических и гуманистических направлений, а также относительная живучесть собственно национальных и народно-фольклорных традиций в художественной культуре страны.

Для развития скандинавского искусства конца 19 — начала 20 столетия характерно несколько запоздалое проникновение новых течений, бытующих в это время в Западной Европе. Так, с импрессионизмом художники этих стран знакомятся лишь в 1890-х гг., с постимпрессионизмом — в 1910-е гг. Хотя тенденции экспрессионизма проявились здесь очень рано (многими сторонами своего творчества экспрессионизм предвосхитил Э. Мунк), в целом, в отличие от Германии, он не стал в Скандинавии ведущим направлением. Увлечение абстракционизмом приходится в основном на 30—40-е гг. Развитие искусства 20 в. в Скандинавии идет по линии медленного нарастания формалистических тенденций при сохранении на всех этапах реалистических основ как в живописи, так и в скульптуре.

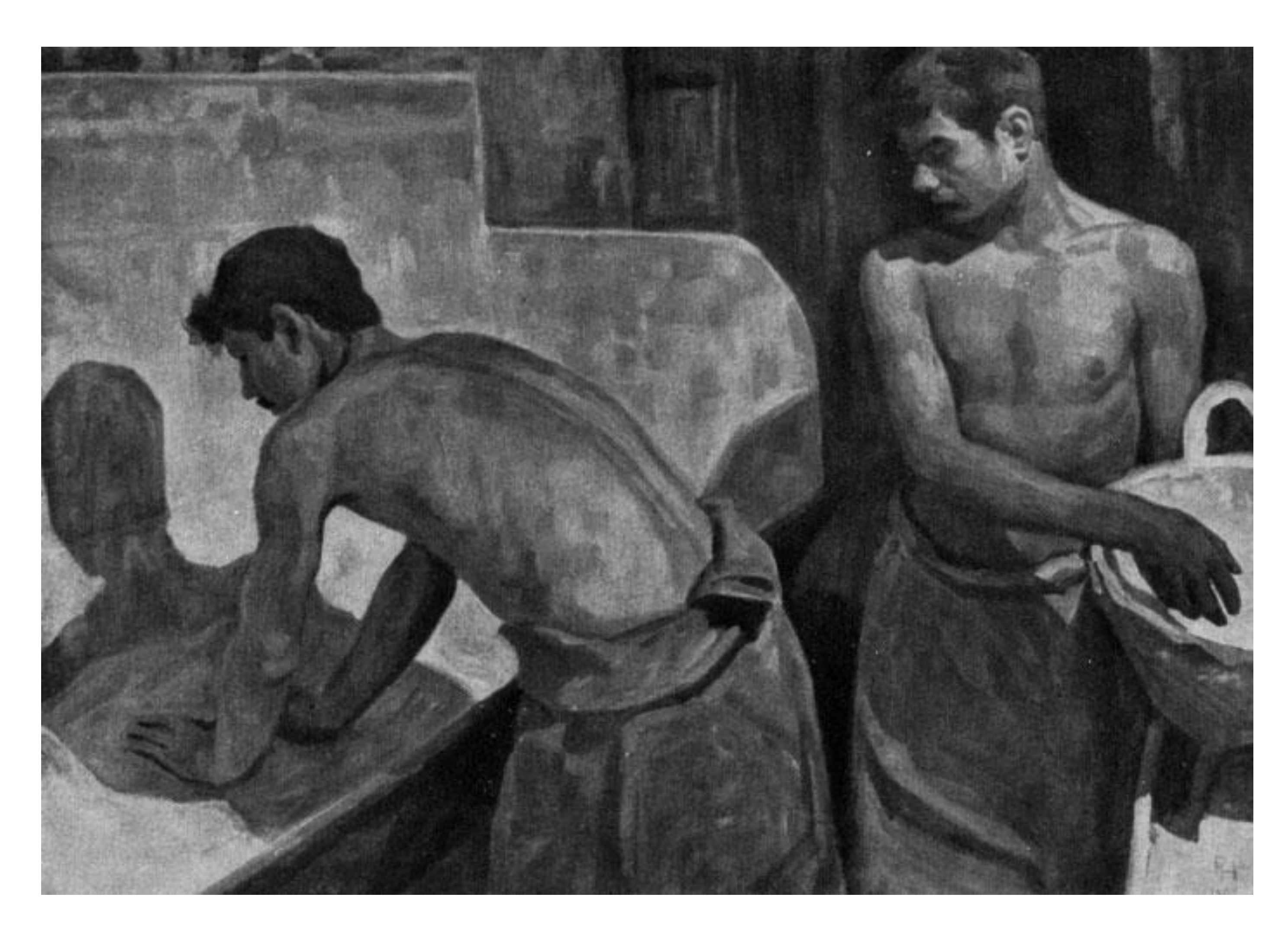
Искусство Дании

И. Цагарелли (изобразительное искусство); О. Швидковский, С. Хан-Магомедов (архитектура)

В 1890—1910-е гг. в Дании большого расцвета достигает пейзажная живопись. Развитие пленэрной живописи и использование всех достижений в этой области для изображения природы относятся именно к этому периоду. Зачинателем датского импрессионизма был Теодор Филипсен (1840—1920), написавший множество глубоко национальных пейзажей. Его работы оказали большое влияние на группу художников, живших на одном из центральных островов Дании— острове Фюн (отсюда и название «фюнская школа», укрепившееся за этой группой). Творчество художников

фюнской школы: Петера Хансена, Поульса Кристиансена, Фрица Сюберга, Иоханнеса Ларсена и других — явилось значительным этапом в развитии датской живописи.

Несмотря на различный характер дарований этих художников, всех их объединяет любовь к родному пейзажу, стремление раскрыть его красоту и своеобразие с помощью обогащенной пленэрной живописи. Самым одаренным колористом этой группы был Петер Хансен (1868—1928). Он много путешествовал по Италии, был в Голландии и Париже. Из Италии он привез на родину любовь к свету и ярким краскам, питавшую его творчество на протяжении всей жизни. Уже одна из первых работ «Волнующаяся рожь» (1894) явилась как бы его кредо как художника-импрессиониста; за ней последовали «Купающиеся мальчики» (1902; Копенгаген, Художественный музей) — полные солнечного света, играющего на поверхности воды. Жанровые сцены Хансена «Помпейские пекари» (1904), «Площадь Энхав» (1905), «Играющие дети» (1907—1908), «Весна» (1910), изображающая девушку в лодке,— свежестью восприятия, естественностью и светлым колоритом резко отличаются от театрального изображения народа, которое мы видели у датских художников-итальянистов. Хансен был многогранным мастером, писавшим не только пейзажи и жанры, но и исторические сюжеты.



Петер Хансен. Помпейские пекари. 1904 г. Копенгаген, собрание Ордрупгард.

илл. 186 а

Пейзажист и портретист Поулъс Кристиансен (1855—1933) был самым старшим из учеников Сартмана. В 1890-е гг. он отдал дань зарождавшемуся символизму. Кристиансен стремился пленэрные достижения импрессионистов сочетать с классическими композиционными построениями итальянцев. Его привлекает героизированный пейзаж, Эту нотку приподнятости он вносит в свои излюбленные, типичные для Дании пейзажи с широко открывающимися далями, такие, как «Вид с башни Виборгского собора» (1902) или «Холмы Тиберке» (1910; Копенгаген, Художественный музей), где на ближнем пологом холме пасутся овцы, жаркое полуденное

солнце окутывает маревом уходящий далеко к горизонту пейзаж. В 1910-е гг. в пейзажах и особенно в портретах Кристиансена чувствуется некоторое влияние Сезанна. Наиболее явно оно в портрете художника Нильса Ларсена Стевенса (1910—1911; Копенгаген, Художественный музей).

Своеобразно творчество художника этой же школы Иоханнеса Ларсена (1867— 1961). Его любимыми сюжетами были птицы, которых он знал в совершенстве. Широкую известность Ларсен получил как иллюстратор многих изданий, связанных с флорой и фауной Дании: «Перелетные птицы» Блихера, книга «Птицы Дании», двухтомное издание «Острова Дании», к которому Ларсен сделал более 500 рисунков. В 1927 г. он иллюстрировал новое издание «Исландских саг». Не менее известен Ларсен и своими монументальными росписями, которыми он начал заниматься с 1915 г. (роспись потолка Королевской библиотеки Кристиансборг с изображением летящих птиц). В 1934—1936 гг. он создает четыре фрески в зале празднеств ратуши в Оденсе, беря за основу свои картины «Утреннее солнце» и «Речка» (1922). Светлые воздушные фрески Ларсена напоминают живопись К. Моне.

Творчество Фрица Сюберга (1862—1939), которого* называли «датским Мунком», стоит несколько особняком. Его картины пронизаны ощущением горечи, бренности жизни, стремлением уйти от действительности в свой замкнутый мир. Безысходной тоской веет от его полотна «Смерть» (1890—1892; Копенгаген, Государственный музей искусств). Комната умершего, давящей тяжестью нависает потолок над группой людей, пришедших проститься с покойным. Тяжелые, несколько деформированные фигуры застыли в молчании. Грустью отмечены и иллюстрации Сюберга к «Истории матери» Г. Х. Андерсена (1895—1898, акварель; Копенгаген, Королевская академия). И лишь в пейзажах Сюберг остается верен фюнской школе — они светлы и воздушны, краски ярки, манера письма свободная («Зима», 1921—1926; Оденсе, Художественный музей).

В 1891 г. критик Юхан Роде (1856—1935) занялся объединением молодых художников, довольно разных по своей творческой индивидуальности, но в той или иной степени тяготевших к символизму. Эта группа создала свой салон «Свободная выставка».

Наиболее тесно со «Свободной выставкой» были связаны Енс Фердинанд Вилюмсен (1863—1958), построивший в 1913 г. здание для «Свободной выставки», и Видьхельм Хаммерсхой (см. V том). В 90-е гг. Вилюмсен пишет в манере прерафаэлитов «Бретонских крестьянок» (1890; частное собрание), но затем все больше углубляется в символику. Такова его картина «После бури» (1905; Осло, Национальная галлерея). Правда, в 1900-е гг. он создает несколько свежих реалистических полотен («Альпинистка», 1904, Копенгаген, колледж Хагемана; «Купающиеся дети. Скаген», 1910, Гётеборг, Художественный музей), но, к сожалению, они остаются лишь эпизодическими для его творчества.

К «Свободной выставке» примыкали и братья Йоаким (1856—1933) и Нильс (1858—1938) Сковгор. Йоаким Сковгор пытался возродить в Дании религиозную живопись на основе средневековой, но попытка его не увенчалась успехом. Роспись собора в Виборге (1895—1900, 1901—1906), выполненная после тщательного изучения византийских и ренессансных образцов, лишена жизни и движения, фигуры распластаны по плоскости, они как бы застыли в экстазе.

В 1910-х гг. в Дании начинается волна увлечения постимпрессионизмом, экспрессионизмом и другими модернистическими течениями. В 1915 г. создается ассоциация «Грёнинген», с которой были связаны почти все ведущие датские художники в период между мировыми войнами и позднее. В числе создателей «Грёнинген» был ЭдварД Вейе (1879—1948) — один из самых тонких и поэтичных художников Дании 20 в. Его ранними работами были реалистические уличные сценки, позднее он увлекся мифологическими сюжетами («Посейдон с нереидами и тритонами», 1917; Копенгаген, Художественный музей).

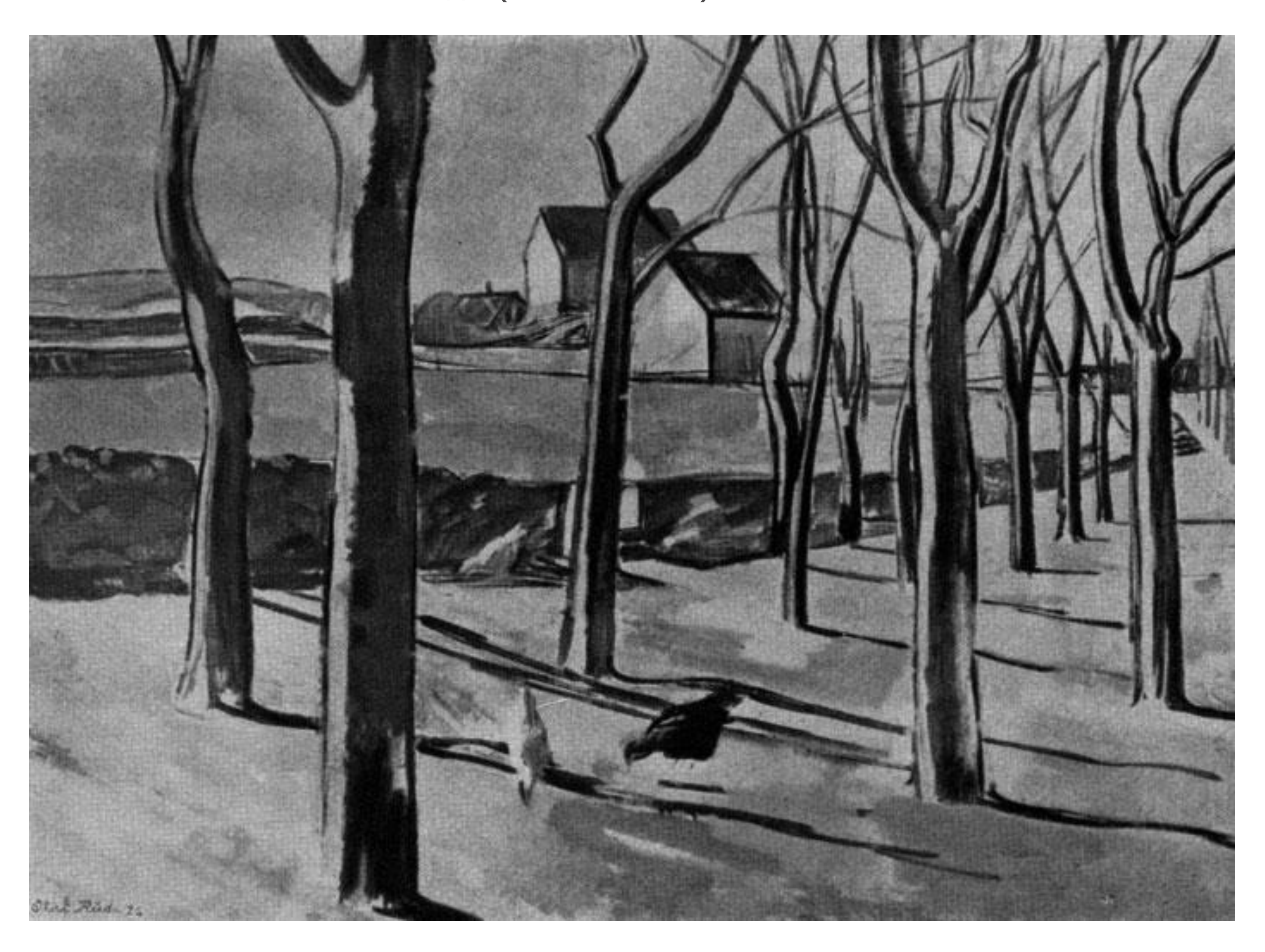
В 1924 г. им было написано большое полотно «На Лангелинии» (Копенгаген, Художественный музей), изображавшее копенгагенскую набережную с гуляющей по ней публикой, в котором ВеЙе смог применить свое знание пленэрной живописи. Работам Вейе присущи мощные живописные эффекты и глубокая поэтичность восприятия действительности. В последние годы жизни Вейе как живописец работает мало («Фавн и нимфа», 1940—1941; Копенгаген, Художественный музей), он становится ведущим художественным критиком (ему принадлежит книга «Поэзия и культура»).

Харальд Гирсинг (1881—1927), учившийся в Академии, а затем в Париже, где испытал влияние Сезанна, Матисса и пуантелистов, в 1915 г. выступил на «Свободной выставке», а затем до конца жизни был членом «Грёнинген». В течение десяти лет он был руководителем художественной школы в Копенгагене и оказал большое влияние на молодых датских художников. Диапазон его творчества широк: портреты («Портрет отца», 1907, Копенгаген, Художественный музей; «Женщина в черном», 1923, частное собрание), жанры и пейзажи главным образом Северной Зеландии и Южного Фюна («Дорога на Фобург», 1921; «Вид на церковь Сваннинге», 1920; обе — Копенгаген, Художественный музей). Картины Гирсинга всегда очень упрощенны, объемы моделированы большими пятнами чистого цвета.

По художественной манере близок Гирсингу Вильгельм Лундстрем (1893—1950), в 1915 г. окончивший Академию, а в 1916 г. вызвавший большой интерес своей серией «Женщин-гигантов». В его работах времени первой мировой войны и 20-х гг. явно влияние кубистов и экспрессионизма («Натюрморт с кувшином и соусником», 1920; «Портрет Стром-Петерсена», 1922). В 1935—1938 гг. Лундстрем создал большую мозаику в плавательном бассейне в Фредериксборге.

Близок к экспрессионизму был и Енс Сёндергор (1895—1957), окончивший в 1920 г. Академию и с 1926 г. ставший членом «Грёнинген». Сёндергор — пейзажист, с 1928 г. он

поселяется в районе Бовбьорга, где пишет многочисленные марины («Люди у моря», 1926; «Зимний пейзаж», 1937; «Буря на море», 1946). Сёндергор пишет крупным мазком, любит темные силуэты на светлом фоне неба и моря, зеленовато-лиловую гамму. Помимо станковых картин он занимался и монументальными росписями— в королевском театре (1930), в зале библиотеки в Гистеде (1937—1939).



Олаф Рюде. Весна. 1926 г. Копенгаген, Художественный музей.

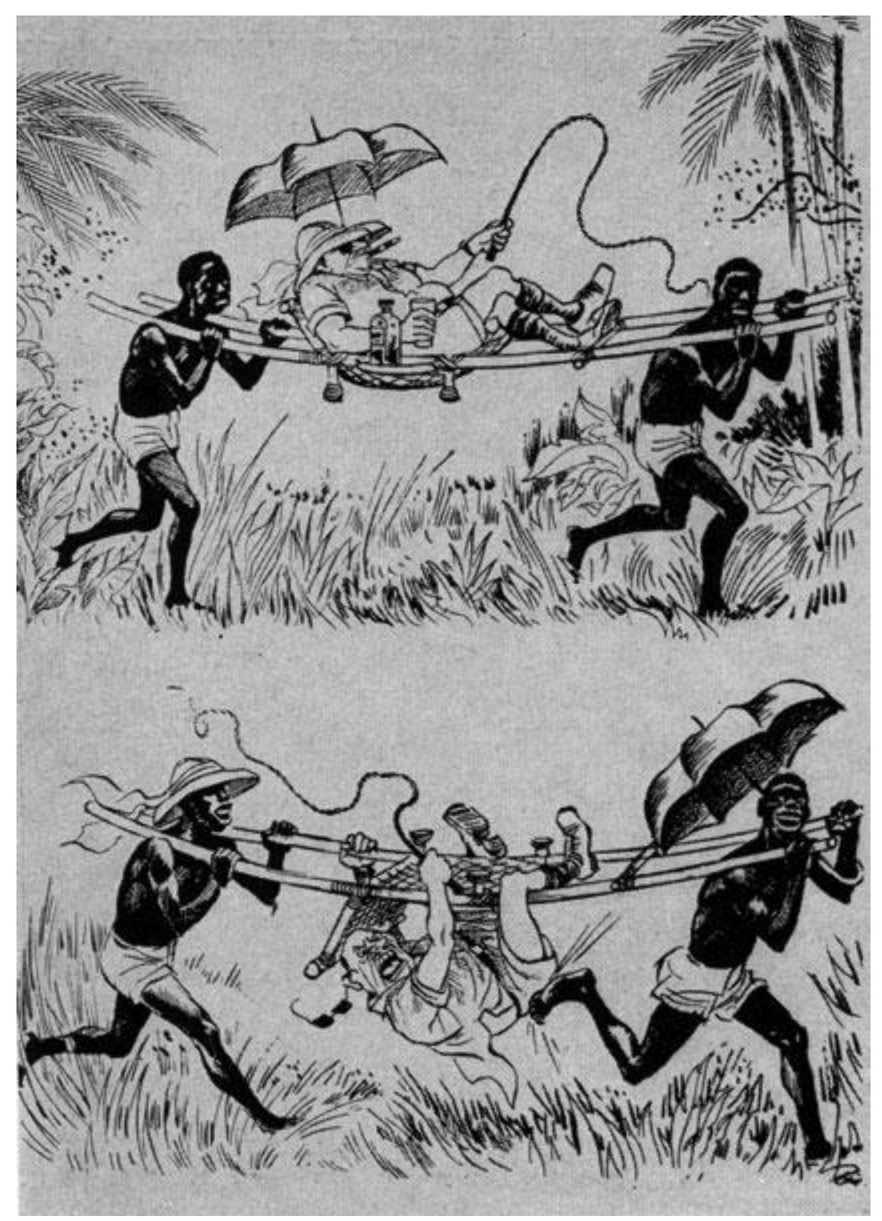
илл. 187 а

С середины 30-х годов в Дании сосуществуют .самые различные художественные направления, начиная от импрессионизма, кубизма и кончая абстракционизмом,

получившим широкое развитие (Эгиль Якобсен, Эйлер Билле, Рихард Мортенсен). Возникают художественные объединения: «Колористы», «Товарищи» и др. Абстракционизм бытует в Дании и ныне, но ему противостоят художественные силы, тяготеющие к реалистическому искусству. Среди художников, работающих после войны, можно назвать недавно умершего Олафа Рюде (1886—1957), начавшего с подражания кубистам и Пикассо, а в 20-х гг. вернувшегося к изображению природы в пейзажах острова Борнхольм («Весна», 1926; Копенгаген, Художественный музей), Эрика Хоппе (р. 1897) — певца Копенгагена, пишущего аллеи и парки города, его улицы и дома. Ранние картины Хоппе были мрачны по цвету, пронизаны ощущением давящей грусти, с годами его палитра становится светлее, появляются мажорные нотки («Весна в Сёндермарке», «Улица Нюберогаде»). Лауриц Харц (р. 1903) окончил Академию и дебютировал в 1925 г. на «Осенней выставке» как портретист. Датчане знают его как и автора очень современных, поэтичных и тонких по живописи пейзажей («Борнхольм», 1934). Лаконизм и простота отличают его «Зимний пейзаж» 1947 г. с четкими вертикалями столбов электропередачи на белом снегу.

Борьба за реалистическое искусство никогда не прекращалась в Дании. Большая группа художников-живописцев и графиков—во главе с Нильсом Лергором (р. 1893) и Даном Стерун-Хансеном (р. 1918),— отстаивая гуманизм и реализм в искусстве, не дает датским абстракционистам занять ключевые позиции. Член Датской Академии, профессор Копенгагенской художественной школы, Лергор оказывает большое влияние на молодых художников. Пейзажи Борнхольма, выполненные Лергором в несколько упрощенной, лаконичной манере («Весеннее солнце», 1932; «Водопад на Борнхольме» и др.)» удивительно точно и верно передают природу этой части Дании. Лергор много работает в области монументального искусства. Его последняя работа — мозаики в библиотеке города Фленсборга. Тема их — «Молодые пожинают то, что посеяли старые». Яркие, жизнерадостные сцены на фоне светлого неба и синего моря

рассказывают о труде, борьбе за мир и отдыхе датского народа.



Херлуф Бидструп. Положение в Африке. Рисунок для журнала «Фолькетсюль». 1960 г.

илл. 186 б

Борьбе за мир посвящено и творчество лауреата международной Ленинской премии мира, мастера политической и бытовой карикатуры Херлуфа Бидструпа (р. 1912), известного далеко за пределами родины. Его

зарисовки, носящие характер бытовой карикатуры, бичуют уродливые стороны датской действительности, они всегда проникнуты юмором, присущим простому датчанину. Политическая карикатура Бидструпа всегда остра и злободневна, проникнута непримиримой ненавистью к носителям реакционных идей расизма, империалистической агрессии, воинствующего шовинизма.

Крупнейшим датским скульптором конца 19 — начала 20 в. был Кай Нильсен (1882 — 1924). Как и многие скульпторы, работавшие на рубеже 20 в., Нильсен испытал влияние Родена, увлечен был Микеланджело, скульптурой Греции и Ассирии. Первым его зрелым произведением была «Молодая девушка» (1909; Фоборг, Музей), своей полнокровностыо и чувственностью напоминающая скульптуры Майоля и Ренуара. В 1912—1914 гг. для главного холла музея в Фоборге он создал статую Маца Расмуссена. В последнее десятилетие творчества Нильсен тяготеет к многофигурным композициям, широкому движению. В 1913—1916 гг. он создал большую гранитную группу «Кузнец» на площади Блогорс в рабочем квартале Копенгагена. В 1919 г. Нильсен изваял «Леду с лебедем» (1919; Копенгаген, Художественный музей), в 1921 г.— «Девушку из Орхуса». Женские фигуры Нильсена монументальны, спокойны, выдержаны в традициях искусства Торвальдсена.

В этих традициях в первую половину века продолжают работать многие датские скульпторы. Таковы монументальные скульптуры Эйнара Уотсон-Франка (1888— 1955) — памятник Б. Торвальдсену (установлен в 1954 г. около дворца Шарлоттенборг в Копенгагене) и парковая скульптура «Афродита» (1915; Копенгаген, Художественный музей), В традициях Торвальдсена создано и одно из лучших украшений Копенгагена—«Памятник моряку» на набережной Лангелинии (1923—1928), выполненный Свеном Радсаком (1885—1941).

Влияние Майоля и Деспио можно проследить в портретах Адама Фишера (р. 1888)— таких, как бюст шведского скульптора Нильса Мёлерберга (1932; Копенгаген,

Художественный музей) и Улафа Расмуссена (1913)— мягко моделированной «Голове молодой девушки» (1938; частное собрание). Близки им по стилю и монументальные работы Астрид Ноак (1888—1954), .одной из лучших скульптур которой является портретная статуя художницы Анны Анкер (1938— 1939; Скаген, Музей).

Среди работ более молодых скульпторов большой известностью пользуется многофигурньтй «Памятник освобождения» (1949—1950; Орхус) Кнута Неллемозе (р. 1908).

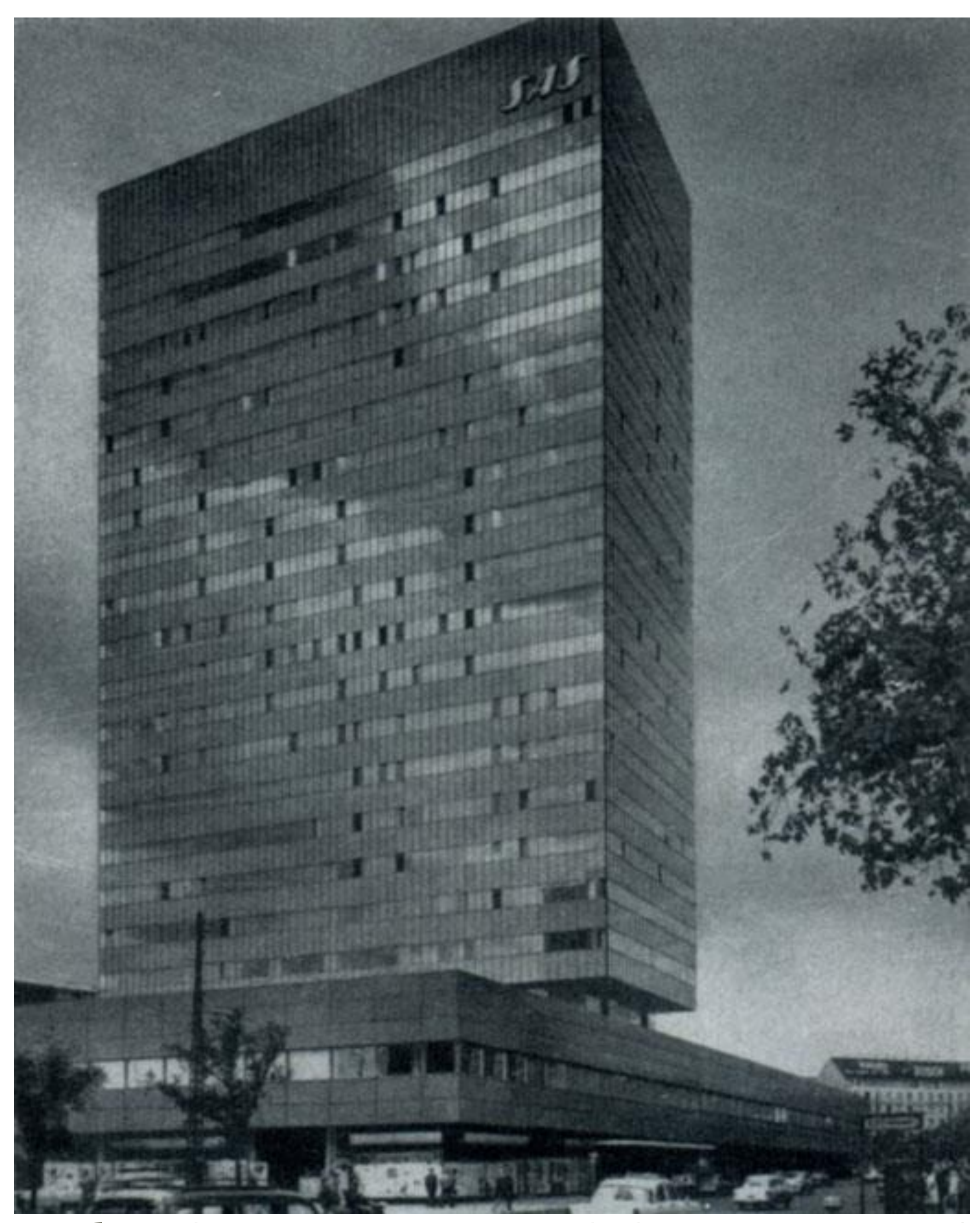
* * *

В начале 20 в. в датской архитектуре, как и в архитектуре других Скандинавских стран, большим влиянием пользовался национальный романтизм (с определенными чертами модерна). Одно из последних произведений этого творческого направления на смену которому в 20-е гг. пришел неоклассицизм,— церковь Грундтвига в Копенгагене (1921—1940, архитекторы П. В. Енсен-Клинт и К. Клинт).

Наиболее крупным произведением неоклассицизма является здание полицейского управления в Копенгагене (1919—1924, архитекторы Х. А. Кампман и О. Рафн) с круглым двором, окруженным колоннадой.

Начиная с 30-х гг. в Дании широкое распространение получают идеи европейского функционализма, а после второй мировой войны значительное влияние на строительство в стране оказала архитектура США. Так, например, одно из наиболее известных послевоенных произведений датской архитектуры — здание аэрокомпании САС в Копенгагене (1959, архитектор Арне Якобсен)— по своей композиции и внешнему облику повторяет Левер-хауз в Нью-Йорке (1952, архитектор Г. Баншафт)—то же противопоставление низкого распластанного основания и предельно простого по форме стеклянного параллелепипеда.

И. Цагарелли



Арне Якобсен. Здание аэрокомпании САС в Копенгагене. 1959 г.

илл. 187 б

Искусство Норвегии

И. Цагарелли

Конец 19—первые десятилетия 20 в. были сложным периодом в истории норвежской живописи. Ее плавное и спокойное развитие было нарушено. Часть художников еще продолжает национальные традиции школы Веренщелля и К. Крога, но наряду с этим возникают и новые тенденции в искусстве, которые постепенно приведут норвежскую живопись к нарастанию формалистических элементов. Наиболее крупными живописцами, продолжавшими линию развития национального искусства, были Турвалль Эриксен» Улаф Волль-Торне и позднее Ян Хейберг. Эриксен и Волль-Торне учились в Дании у К. Сартмана и, вернувшись в Норвегию, применили новые достижения пленэрной живописи для изображения природы и быта своей страны.

Любимыми темами Турвалля Эриксена (1868—1939) были пейзажи Телемарка, тихие интерьеры, цветы. В его пейзажах мы видим то светлую зелень, как ковер покрывающую склоны холмов, лиловые горные вершины, зеленовато-синее небо («Пейзаж Телемарка», 1900; Осло, Национальная галлерея), то пожар осени на фоне синего неба. В его светлых, солнечных интерьерах царят покой и тишина. «Гудрун читает «Карамазовых» (1917; Осло, частное собрание)—так назвал одну из своих картин художник. Это все тот же интерьер, в котором облокотившаяся на стол девушка углубилась в чтение. В пейзажах и интеръерах Эриксена много света и воздуха, форма предметов крепка и объемна, лишь в тенях контуры слегка растворяются.

Улаф Волль-Торне (1867—1919) реже обращался к чистому пейзажу («Дом Пера», 1903; частное собрание), большей частью он писал уютные заставленные вещами уголки комнат с картинами на стенах и неизменным столом, на котором в высоких вазах стоят цветы («Цветы», 1908; Осло, Национальная галлерея; «Цветы», 1914). Даже если комната пуста, со вкусом подобранные букеты садовых цветов, фрукты, то небрежно рассыпанные по столу, то заботливо уложенные в тарелку, говорят о близком присутствии человека. Волль-Торне много занимался декоративным искусством, одной из его последних работ был декоративный,

несколько стилизованный фриз (1918; Осло, Национальная галлерея), на котором стоящие обнаженные девочки поддерживают большие корзины с цветами. Волль-Торне оказал влияние на современное декоративное искусство Норвегии.

Ян Хейберг (р. 1884) выступил несколько позднее, в 1915 г., вернувшись в Норвегию после поездки в Италию и работы во Франции у Матисса; нужно сказать, что Матисс не оказал решающего влияния на творчество Хейберга. Хейберг известен главным образом как портретист. Картина «Мать и дитя» (1916; Осло, Национальная галлерея) отличается четко прорисованными контурами и холодноватой колористической гаммой — синий, голубой, зеленый.

В те же десятилетия, когда работали эти художники, создавал свои произведения и Эдвард Мунк, живописец и график, творчеству которого принадлежит значительное место не только в искусстве Скандинавских стран, но и всей Европы.

Эдвард Мунк прожил долгую жизнь. Он родился в 1863 г., его молодость совпала с общим для скандинавских художников второй половины 19 в. увлечением французским реализмом, его зрелость — с уходом многих ведущих художников Европы в мистику и символизм. В 1905 г. Норвегия, отделившаяся от Швеции, была провозглашена независимой; до самой смерти хранил Мунк первую газетную заметку, напечатанную в свободной Норвегии. Ему было 76 лет, когда немцы оккупировали Норвегию. В годы оккупации он отверг все попытки немцев привлечь его к сотрудничеству с квислинговцами — он отказался войти в квислинговский совет по искусству, отказался и от празднования своего 80-летия. Мунк не дожил до освобождения родины, он умер 23 января 1944 г. Норвегия чтит Мунка не только как большого национального художника, но и как гражданина и патриота.

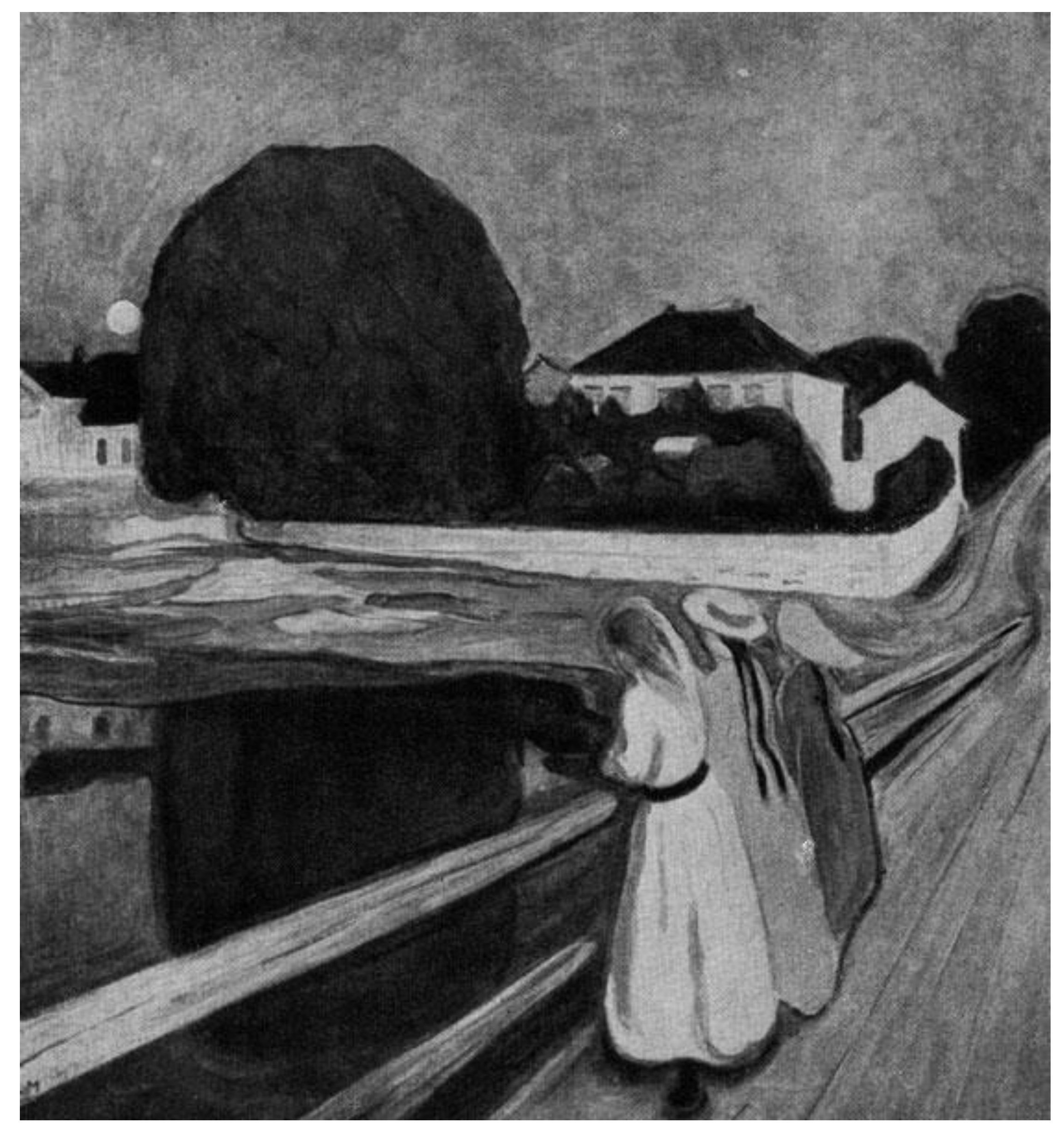
Своеобразное творчество Мунка как бы вобрало в себя противоречивость и сложность искусства нового времени. Восемнадцати лет Мунк поступил в Школу искусств и ремесел к скульптору Ю. Миддльтуну, с 1882 г. его учителем стал К.

Крог, вокруг которого в 80-е гг. группировались норвежские художники-реалисты. Влияние этой группы несомненно в творчестве Мунка 80-х гг. Все его ранние картины полны любви к людям, к их простым человеческим переживаниям. Такова была его «Больная девочка» (1886), выставленная в Осеннем салоне Христиании (так назывался Осло до 1924 г.) и открывшая собой целую сюиту изображений комнат больных и умирающих. В этих картинах не было ни мрачности, ни болезненности, лишь светлая печаль, овеянная грустной поэзией. Она сквозит в тонком полупрозрачном профиле девочки, откинувшейся на подушку, в поникшей у ее кресла матери. Тем же настроением поэтической грусти проникнуты «Утро» (1884; Берген, частное собрание) с сидящей на постели полуодетой девушкой и «Весна» (1889; Осло, Национальная галлерея). Ни в композициях, очень простых, с одной-двумя крупными фигурами и скупыми деталями, ни в приглушенной зеленовато-голубой гамме нет ни напряжения, ни надрыва — все просто, полно сосредоточенной тишины.

В 90-е гг. в Норвегии стали резче проявляться характерные для развития капитализма противоречия. Обнаружилось явное равнодушие буржуазии к судьбам искусства. Реакцией на это явился протест против благополучно-мещанской жизни норвежского буржуа, возникший в слоях творческой интеллигенции. Идейным вождем этого движения стал Ханс Иегер, автор запрещенного романа «Христиания — богема» и афористической «Библии анархиста». В это же время А. Стриндберг пишет роман «Красная комната», в котором жестокость возводится в высший культ. Мир страшен, он полон боли, кошмаров, зла. Для болезненного с детства, остро воспринимавшего человеческие страдания Мунка богема Христиании вскоре стала второй семьей. Отныне его искусство резко меняется. В нем появляются черты гротеска, надрыва, страха перед непознаваемостью мира и человека, болезненная Эротика.

Его манера становится настолько отличной от всего, что было ранее, что две его выставки (1889 и 1892 гг.) в Христиании не были приняты публикой и вызвали скандал, а в

Берлине отказ группы художников во главе с А. фон Вернером принять на выставку произведения Мунка послужил толчком к расколу и организации «Нового Сецессиона». В 90-е гг. и первое десятилетие 20 в. Мунк мало бывает в Норвегии — он живет то в Париже, то в Берлине (1892—1895), то совершает поездки по Франции и Италии. Это время сложения стиля Мунка, стиля, который был одним из вариантов возникшего в Европе так называемого стиля модерн (впервые этот термин был применен в связи с картинами Мунка). У него появляются излюбленные образы-символы — девушка-цветок с льняными косами в белой одежде, женщина-вампир, скорбящая мать, вошедшие во многие его картины, раскрывающие такие темы, как жизнь и смерть, человеческие страсти — любовь, ревность, тоску. Девушку мы видим и в «Пепле» (1894; Осло, Национальная галлерея) все в том же белом платье на фоне сумеречного лесного пейзажа, но теперь волосы ее распущены, заломлены руки; у нижнего края картины — темный силуэт мужчины; охватив руками голову, он застыл в немом отчаянии. Ее же мы встретим и в «Танце жизни» (1899—1900; там же) и в бергенской картине «Три возраста женщины» (ок. 1895; Берген, частное собрание).



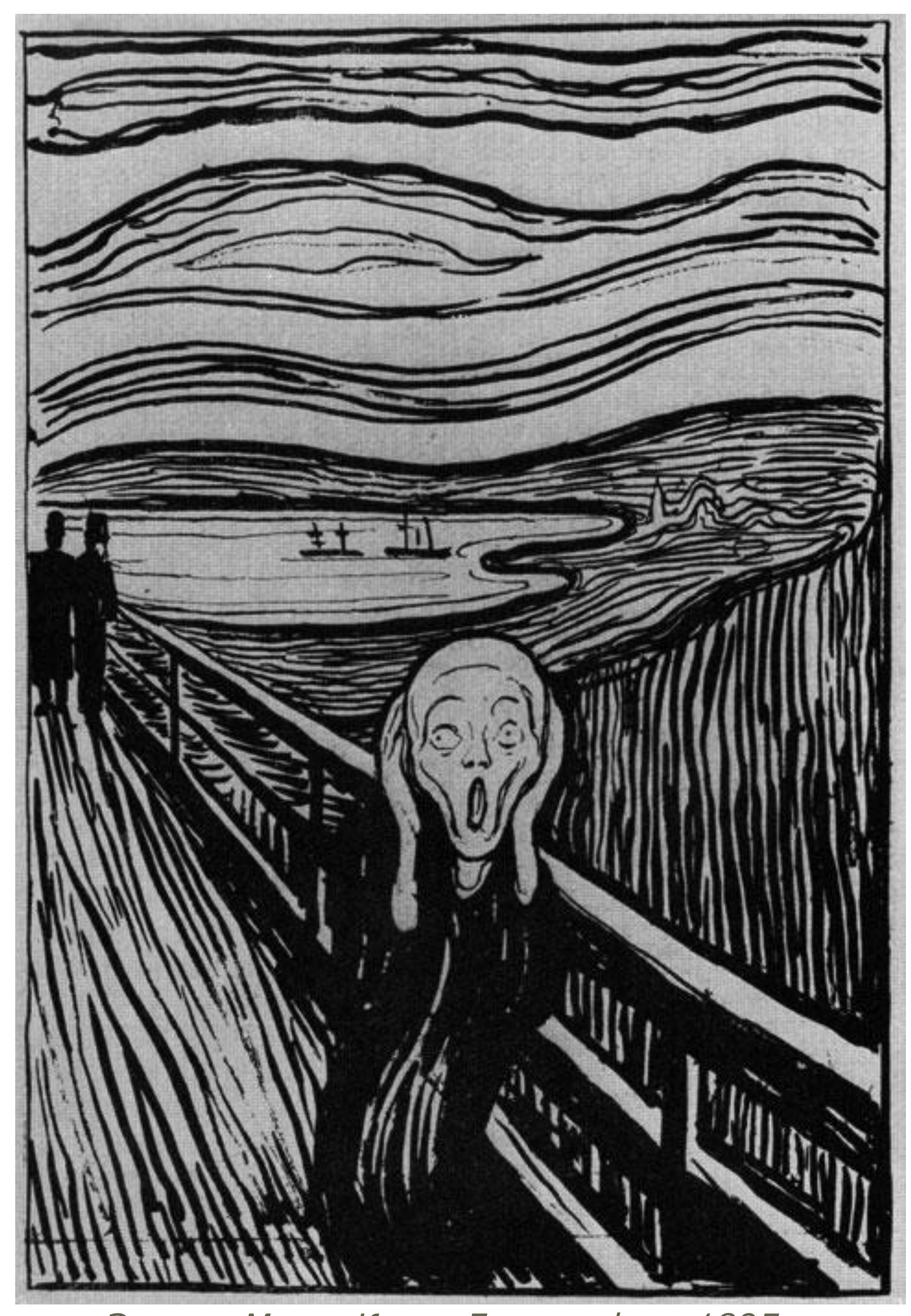
Эдвард Мунк. Девочки на мосту. 1899 г. Осло, Национальная, галлерея.

илл. 188 а

Меняется и живописная манера Мунка. Появляется резко очерченный контур, как в серии его «Мостов» с расходящимися линиями перил, бегущими навстречу Зрителю, над которыми неподвижно застыли девушки, или группа моряков, или дети; их взгляды прикованы к темной глади воды, за которой громоздятся геометрически правильные объемы крыш домов, скалы («Девочки на мосту», 1899; Осло,

Национальная галлерея). Те же линейные ритмы, чередование светлых и темных полос в его северных пейзажах — лесных массивах, фиордах. В портретах,— а это была одна из областей, в которой Мунк достиг высокого мастерства,— приемы иные: здесь то мелкий мазок импрессионистов («Портрет сестры», 1892; Осло, Национальная галлерея), то концентрические красочные вихри, напоминающие Ван-Гога, как в «Автопортрете с папиросой» (1895; Осло, Национальная галлерея). Краски стали резкими, интенсивными.

В 1893 г. Мунк написал «Крик» (Осло, Национальная галлерея)—одну из своих известных картин, предвосхищающую экспрессионизм в искусстве. Мост на фоне норвежского фиорда, женщина на мосту закрыла руками уши, чтобы не слышать крика, рвущегося из ее раскрытого рта. Пейзаж напоминает застывшую лаву — мертвые волнообразные очертания на пламенеющем желто-красном небе (повторение сделано Мунком в литографии).



Эдвард Мунк. Крик. Литография. 1895 г.

илл. 188 б

Большинство картин Мунка 1890—1910-х гг. вошли в символический по своему характеру «Фриз жизни», так и не осуществленный полностью. В 1918 г. Мунк писал об этом

цикле картин: «Я работал над этим фризом с долгими перерывами, в течение 30 лет. Первая дата 1888—1889. Фриз включает «Поцелуй», «Барку юности», улицу, мужчин и женщин, вампира, «Крик», мадонну. Он задуман как цикл декоративной живописи, дающий весь ансамбль жизни. В этих картинах, пересеченных извилистой линией берега, с волнующимся морем за нею, под кронами деревьев развертывается вся жизнь с ее причудами, все се вариации, радости и печали». Мунк работает не только как станковист, но и как художник-монументалист; большой цикл росписей был им выполнен в 1910—1916 гг. в зале университета в Осло, темы росписей связаны с реакционными философскими работами Ницше («Гора человечества» на сюжет Заратустры, «Солнце», навеянное симфонией Р. Штрауса «Заратустра», и др.).

Большое место в творчестве Мунка занимает графика, он работал в технике гравюры на дереве, офорта, черной и цветной литографии. Многие его произведения были переведены им в офорт и литографию. В последние годы жизни Мунк писал много автопортретов, в них есть и юмор («Автопортрет. У Мунка грипп». 1919; Осло, Национальная галлерея) и скептицизм и гуманизм человека, прожившего сложную, яркую жизнь.

Формирование творчества большой группы ведущих художников старшего поколения— Х. Сёренсена, А. Револля, П. Крога, А. Рольфсена — совпадает с первой мировой войной и послевоенным десятилетием. Почти все эти художники учились в Париже, испытали влияние Матисса и тяготели, с одной стороны, к декоративности и большим монументальным формам, а с другой — к экспрессионизму.

Хенрик Сёрвисен (р. 1882) испытал влияние таких разных мастеров, как Матисс и Мунк. Диапазон его творчества широк —пейзажи Телемарка и Хамсбю, портреты, религиозные композиции, монументальные росписи. Его пейзажи и портреты 1900-х гг. спокойны и сдержанны, в духе У. Волль-Торне. Во время войны художник был захвачен мистицизмом и

экспрессионизмом. Сёренсен пишет фантастические видения — людей с лошадиными головами на фоне красных полос и т. д. В 20-е гг. начинается выздоровление. И если в портрете поэта Пера Лагерквиста (1920—1921; Осло, частное собрание)—зябнущей угловатой фигуре, как бы выступающей из стены дома,— и в религиозных композициях («Пьета», 1922—1923, частное собрание; «Ад», 1924—1925, Осло, Национальная галлерея; «Христос в Гефсиманском саду», 1927, частное собрание) с их клубящимися телами, острыми контурами есть еще налет экспрессионизма, то уже в портрете Тоне Вели (1927; частное собрание), изображающем стоящую у изгороди девушку в клетчатом платье и платке, основным лейтмотивом является меланхолическая поэзия. Сёренсен вновь возвращается к очень тонким по колориту национальным пейзажам («Телемарк», 1925; Осло, частное собрание) и к портретам в пейзаже («Меланхолия», 1929; «Рагна», 1925; обе в Осло, в частных собраниях).

С конца 20-х гг. Сёренсен начинает заниматься монументальными росписями. В 1929 г. он делает росписи в больнице Улевол в Осло, в 1928—1934 гг. расписывает церковь в Линдкопииге (Швеция).

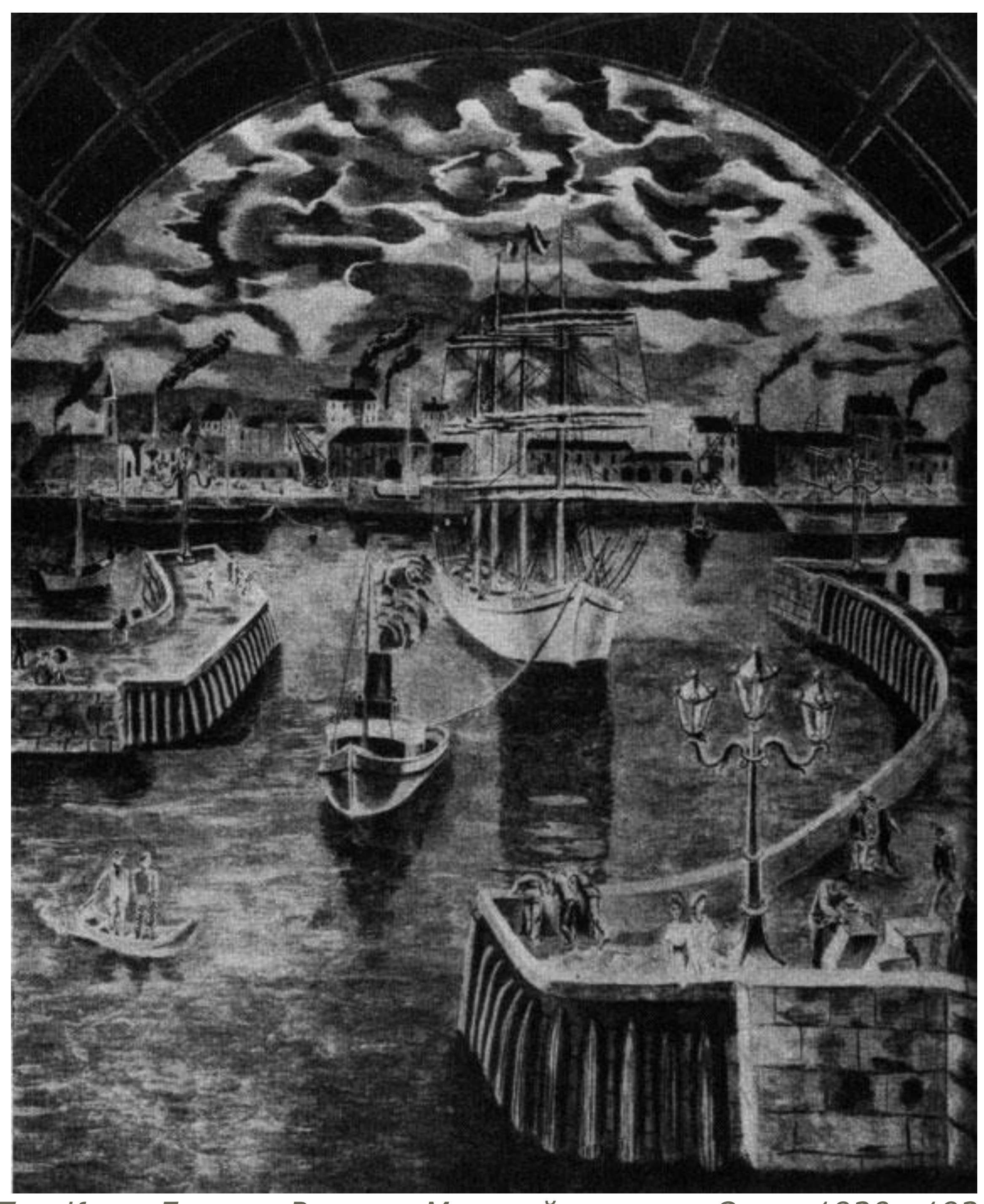
В 1917—1920 гг. архитекторами Арнстейном Арнбергом (р. 1882) и Магнусом Поулссеном (р. 1881) был построен грандиозный комплекс ратуши в Осло, являющийся блестящим примером современного синтеза архитектуры, живописи и скульптуры. На протяжении 1920—1950 гг. почти все крупные художники-монументалисты Норвегии: Эдвард Мунк, Хенрик Сёренсен, Альф Рольфсен, Пер Крог, Рейдер Аули и другие— приняли участие в оформлении внутреннего пространства ратуши. В одном из залов, называемом «Комнатой Мунка», художником были выполнены несколько панно, которые он объединил общим названием «Жизнь». Яркие, жизнеутверждающие, они знаменовали возврат Мунка к реалистическим работам 1880-х гг. В 1939—1940 гг. праздничный зал ратуши был украшен композициями Сёренсена, посвященными труду и отдыху норвежского

народа. Росписи выполнены в мажорной гамме: преобладают оранжевый, красный, синий, голубой тона.

В отличие от Сёренсена Аксель Револль (р. 1887) работает главным образом как художник-монументалист. Норвежцы считают его основателем современной школы монументальной живописи, у него учились многие молодые художники. В 1910-е гг. Револль в станковых работах («Рыбаки Средиземного моря», 1914; Осло, Национальная галлерея) шел от Сезанна и Матисса. Позднее у него появятся элементы схематизма («Акт», 1920; Осло, частное собрание — обнаженная фигура у окна, в которое видны громады зданий). Но к середине 20-х гг. Револль преодолевает это и создает в бирже Бергена 10 фресок, рассказывающих об истории и экономике города-порта. Уже в этой работе он обнаруживает большой дар художника-монументалиста. Его многофигурные фрески никогда не разрушают плоскость стены и в то же время пространственны, четко построены, мажорны по цвету. Во всех росписях Револль верен своим героям — рыбакам и рабочим, занятым своим трудом («Вывоз рыбы», 1920—1924). Этой же теме посвящена и роспись праздничного зала ратуши в Осло (1950), в которой на фоне далеких гор и фиорда со стоящими на рейде кораблями развертываются сцены из жизни простых людей Норвегии.

Творчество одного из крупных художников Норвегии Пера Крога (р. 1889) сложно и противоречиво. Сын учителя Мунка Кристиана Крога, Пер Крог учился в Париже. Последовательно испытав влияние Сезанна, Матисса, кубистов, экспрессионизма и абстракционизма, он пришел к монументальному искусству. В живописи он вечный экспериментатор, ищущий и мятущийся. Его занимают в основном проблемы движения и пространства. В ранних работах Крога большую роль играла светотень, контуры предметов резко очерчивались тенью. В «Дровосеках» (1922; Осло, Национальная галлерея) действие развертывается на замкнутой, как сценическая площадка, лесной поляне, по которой с тяжелой ношей движутся люди. В «Приходе верблюдов в Нефту» (Осло, частное собрание) замкнутость

сцены еще сохранена, но все уже пронизано бурным движением — мелькают фигуры арабов в белых бурнусах, на зеленовато-голубом фоне неба и желтом песке то там, то сям видны причудливые силуэты верблюдов. В 20-х гг. Крог начинает заниматься фресковой живописью. В росписях Морской школы в Осло (1920—1924) он сочетает реальность и фантастику, в них воплотилась его страсть к приключениям. Тема росписей — любовь к странствиям и радость возвращения домой («Возвращение»— действие развертывается на фоне сказочной природы и архитектуры: в гавани — корабли и лодки; на причудливо очерченной набережной—встречающие; все пронизано светом, воздухом). В росписях 40—50-х гг. пространственные построения и символика изображений все более усложняются. В фресках новой ратуши в Осло (1939—1949) пространство развертывается как бы спиральным фризом, оно заполнено гигантским нагромождением современных зданий, данных то в разрезе, то сверху. В окнах и на балконах, как на картинках в рамах, даны сцены повседневной жизни: мужчина читает; на балконе мужчина и дамы под зонтиками; ученый работает в своем кабинете. Все это должно символизировать сложность и многообразие современной жизни.



Пер Крог. Гавань. Роспись Морской школы в Осло. 1920—1924 гг.

илл. 189 б

Если Пера Крога интересуют проблемы общего порядка, то другого крупного монументалиста Альфа Рольфсена (р. 1895)

интересуют вполне конкретные проблемы современности—он певец жизни и труда индустриального рабочего. Фрески его очень архитектоничны, органична связь живописи и архитектуры. Таковы его росписи телеграфа в Осло (1922), праздничного зала в доме ремесленников в Осло (1925)—они изображают площадь, на которую выходят мастерские ремесленников: кузнецов, слесарей, маляров, пекарей и пр.; росписи в Морской школе в Осло (1927) и другие. В 30—40-х гг. у Рольфсена наблюдается некоторый крен в сторону формализма (росписи нового крематория в Осло, 1933—1937). Но, несмотря на это, Рольфсен и в монументальных и в станковых работах остается верен своей излюбленной тематике — показу народа своей страны.

В 30-е гг. в Норвегии появляются художники, вступившие на путь абстракционизма (Ингер Ситтер, Якоб Вайденманн и другие), работающие в этой манере и ныне. Но, несмотря на поддержку буржуазных кругов, не они определяют лицо норвежского искусства. В те же 30-е гг. большая группа молодых художников — Рейдер Аули, Вилли Мидельфарт, Арне Эклан и другие — избрали основой своего творчества социальную тематику, показ человека в труде.

Художником, с которого в 30-е гг. начинается норвежское социально направленное искусство, является Рейдер Аули (р. 1904). Аули учился у А. Револля и П. Крога, испытал влияние Боннара и Шагала, но, пожалуй, наибольшее воздействие на него оказали работы О. Домье. Для Аули характерно высокое чувство гражданского долга, стремление отобразить наиболее полно труд норвежских рабочих. Он изображает «Рабочую демонстрацию» (1931; Осло, частное собрание), «Судоверфь» (1932; Тромсё, частное собрание), «9 апреля 1940 г.» (1943; Осло, Национальная галлерея)— день оккупации Норвегии немцами — по дороге едет грузовик с гробом, покрытым полотнищем национального флага, «Нудную работу» (1944)— огромное колесо, в котором снуют рабочие. Теме труда посвящены фрески 1944—1945 гг. в школе в Ромеринге.

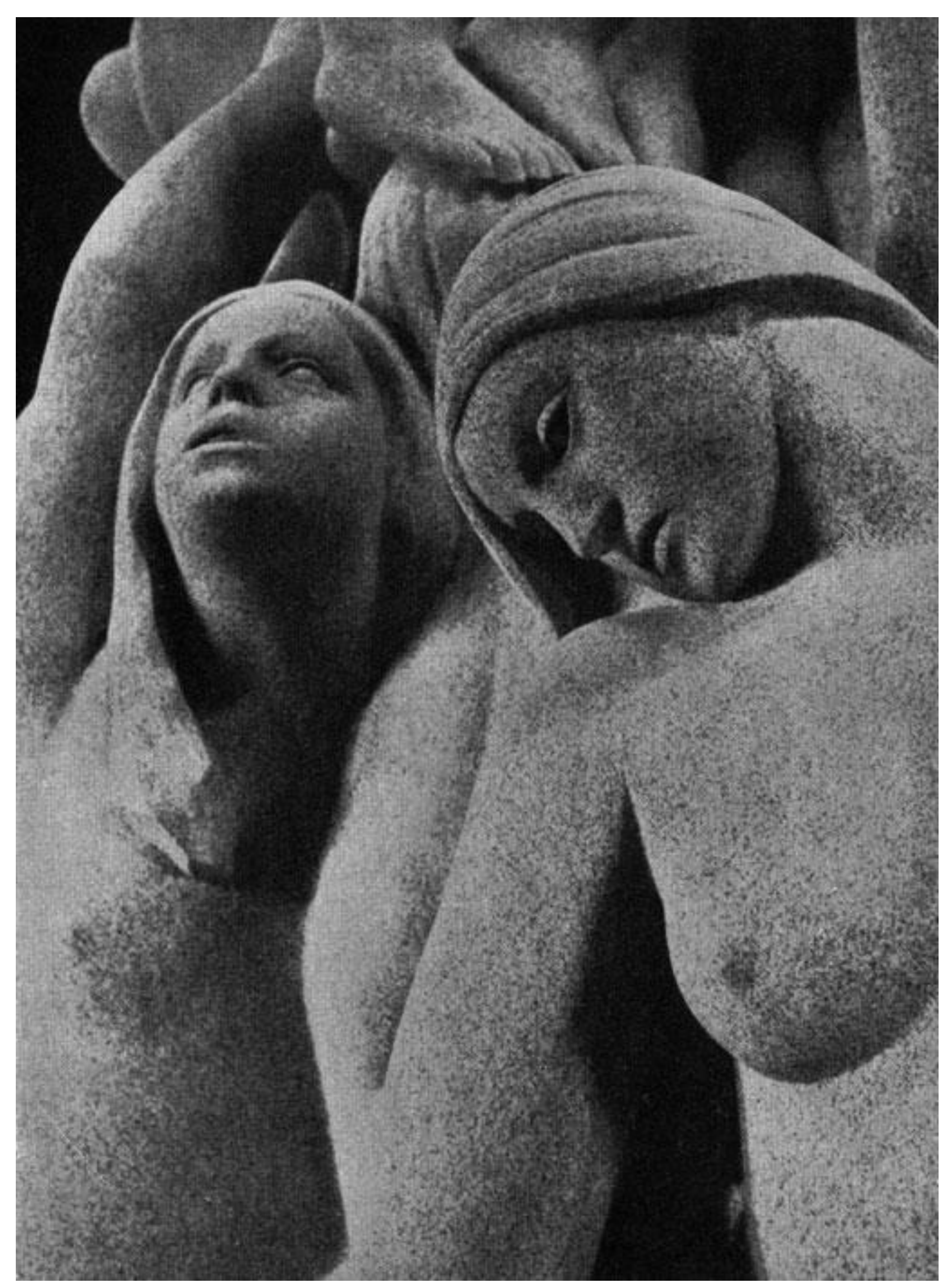
Для Вилли Мидельфарта (р. 1904), учившегося у П. Крога, а в 1929 г. у Револля, характерна та же тематика: «Разгон полицией демонстрации» (Осло, Национальная галлерея). После посещения Советского Союза в 30-е гг. он написал «Красную площадь». Сражался в Мадриде в 1936 г. Несмотря на социальную тематику, в искусстве Мидельфарта сильны черты экспрессионизма. Арне Эклан (р. 1908) учился у Револля. В ряде его картин 30-х гг. («Вы безработные», «Борьба и другие) ощущается тяготение к символике и проявляется бесспорное влияние сюрреализма. Однако после поездки в СССР в 1948 г. он начинает писать в более реалистической манере—в полотне «Классовая борьба» форма более крепка, изображения людей стали конкретнее и проще.

Норвежская скульптура конца 19—20 вв. развивалась в русле общеевропейской. Скульпторы испытывали самые разнообразные влияния: классицистического направления, Родена, Майоля, затем модернистического искусства; из скандинавских мастеров — Герарда Хеннинга, а позднее Карла Миллеса и финской скульптуры.

Крупнейшим скульптором Норвегии был Густав Вигеланн (1869—1943), долгий жизненный и творческий путь которого отразил многие этапы развития норвежской скульптуры. Начав с резьбы по дереву, Вигеланн затем учится в Королевской школе рисования (1889—1891), занимается в Дании у Внесена. Попав в 1892 г. в Париж, Вигеланн был потрясен Роденом и первое крупное произведение — рельеф «Ад» (1894—1898; Осло, Национальная галлерел)— сделал под впечатлением работ Родена. Уже в этой работе, определилось стремление Вигеланна к монументальным многофигурным композициям (рельеф включает 150 фигур). Несмотря на элементы импрессионизма, в этом море уродливых тел и голов много натурализма. К концу 90-х — началу 900-х гг. складывается стиль Вигеланна, определяется круг его тем; все бренно и преходяще — жизнь, любовь, ненависть, человек окружен холодом непознаваемого мира. В эти годы он создает целую серию скульптурных групп («Сомневающиеся», 1898; «Мужчина и женщина», 1899, бронза; «Поцелуй», 1899,

мрамор, и др.), в которых, как и у Мунка, дана градация чувств от нежности до экстаза и отчаяния, изображенные люди, как правило, худые, изможденные, некрасивые («Отшельник», 1899, бронза). В эти же годы Вигеланн занимается портретом и монументальной скульптурой, его привлекают лица пожилых людей, на которые жизнь наложила свой отпечаток, он почти не портретирует женщин. В реалистических портретах поэта Обсфельдера, Хенрика Ибсена (1902), писателей Юнаса Ли (1907) и Кнута Гамсуна (1900) подчеркнута интеллектуальная сторона. В монументальных памятниках, например математику Н. Абелю (1903—1905; Осло), изображенному обнаженным, стоящим на двух поверженных человеческих фигурах как апофеоз мысли и гения, поэту Хенрику Вергеланну («Бьющееся сердце страны», 1907; Кристиансанд), Нурдрану (1905—1911), Вигеланн отдал дань символизму.

Самым крупным созданием Вигеланна, которому он посвятил 40 лет жизни, были парковые скульптуры в Осло (Парк Вигеланна). Работа была начата в 1905 г., но лишь в 1940 г. парк был открыт. Для парка Вигеланн изваял более 1000 фигур. В центре парка возвышается 18-метровый гранитный «Монолит», а вокруг него 36 групп. Вигеланн хотел показать жизнь во всем ее многообразии. «Монолит» был навеян рельефным фризом колонны Траяна, но ползущие вверх обнаженные человеческие фигуры разбили пластику камня и «Монолит» производит несколько неприятное впечатление. Основной материал скульптуры — бронза и гранит. Фигуры массивны, грузны. Жестокость, борьба, насилие — преобладающие темы скульптурных групп. Во многие группы введены дети как символ утверждения жизни. Несмотря на явный налет модернизма, скульптуры прекрасно вписаны в зеленые партеры парка, органичны и производят огромное впечатление. Это действительна грандиозная, пусть жестокая, как сама действительность, запечатленная в бронзелетопись современной Вигеланну жизни.



Густав Вигеланн. Скульптурная группа «Монолит» для парка Вигеланна в Осло. Фрагмент. Гранит. 1940 г.

илл. 189 а

Искусство Швеции

И. Цагарелли (изобразительное искусство); О. Швидковский, С. Хан-Магомедов (архитектура)

Швеция была единственной из стран Скандинавии, не пережившей на протяжении 20 в. ни войн, ни оккупации. Большая часть шведских художников училась во Франции и, утратив национальную основу, была связана с самыми разнообразными модернистическими течениями, начиная от фовизма, кубизма, экспрессионизма, сюрреализма и кончая абстракционизмом.

В 90-е гг. 19 в. и в начале 20 в. ряд художников, учившихся во Франции, еще пытаются сохранить национальные традиции. Это были главным образом пейзажисты, обращавшиеся к изображению родной природы. Самым крупным из них был Карл Вильхельмсон (1866—1928). Вернувшись из Парижа в Швецию, он пишет картины, рассказывающие о жизни рыбаков и крестьян. Хотя ранние его работы нельзя назвать в полном смысле слова пейзажными, но и в его «Жатвах» и в многочисленных видах заливов с рыбацкими лодками преобладает пейзажное начало. Поздние работы с мотивами Западного побережья можно считать чистым пейзажем. Полотна Вильхельмсона, интенсивные по цветовому звучанию, отличаются эпичностью повествования. Он не любит подмалевка, зачастую накладывая краску на почти незагрунтованный холст. От мажорных пейзажей Вильхельмсона веет спокойствием и жизнерадостностью. Типичный его пейзаж «Лодки. Майорка» (1920; частное собрание).



Торстен Пальм. Дома в По. 1928г. Частное собрание.

илл. 196 а

Яркие, написанные в обобщенной манере пейзажи мы находим и у Торстена Пальма (1885—1934) и у Виктора Аксельсона (1883— 1954), но, пожалуй, у них, в отличие от Вильхельмсона, в приемах больше чувствуется влияние импрессионистов, например в «Пейзаже с баржами» Пальма (1921; Стокгольм, Национальный музей), в его же картине «Дома в По» (1928), в пейзаже Аксельсона «Цветущие миндальные деревья» (1924). Интересным пейзажистом был ученик Гогена Хельмер Осслунд (1866—1938), стремившийся в своих работах к декоративизму, построению картины

большими пятнами чистого цвета. Он писал главным образом очень обобщенные виды Лапландии, где жил с 1923 по 1935 г. Во всех пейзажах доминирует яркий цвет, даже в таких пейзажах, как «Осенний день у озера Торне», вместо тусклого северного света он передает яркость осенней листвы на фоне голубой воды. В 30-е гг. эту линию развития насыщенного по цвету пейзажа продолжит следующее поколение художников, также учившихся во Франции и оставшихся на реалистических позициях. Большинство из них писали пейзажи Франции, но среди них были и живописцы, продолжавшие развитие шведского пейзажа. Наиболее крупными были Хуго Цур, Карл Кильберг и Иван Иварсон. Хуго Цур (р. 1895) начал с минорных серо-зеленых пейзажей Каталонии и Прованса, после поездки в Грецию палитра его обогатилась, и в 30-е гг., работая в Лапландии, он создал серию выразительных пейзажей; долина и реки Ангерманланда, морские побережья с лодками на причале («Пейзаж», 1931; «Из Дельфи», 1936, Стокгольм, частное собрание).

Карл Кильберг (1878—1952) писал солнечные пейзажи шведского побережья («Возвращение», 1940; Гётеборг, Музей) и библейские сюжеты («Оплакивание»,. 1934; Стокгольм, Национальный музей).

В отличие от этих художников в пейзажах Эрика Хальльстрёма (1893—1946), писавшего виды Нуралане (Северная Швеция) с водопадами, плотогонами, скет всегда тусклый, краски приглушенные. Этого живописца почти не коснулось увлечение цветом.

Если в шведском пейзаже можно проследить национальную струю, то в портрете, жанре и натюрморте это сделать почти невозможно, так как большинство шведских художников рабски подражают Матиссу, Шагалу, пуристам (Андре Лот),. Браку и т. д. Рождение шведского варианта французского модернизма относится к 1906 г., когда группа «Молодых» впервые выставила свои картины в Стокгольме. Живописцы этого объединения увлекались Сезанном и фовистами. В 1911 г. группа «Молодые» распалась, а в 1912 г. организовалась

«Группа 8», в которую вошли ведущие шведские художники 20 в.

Экспрессионизм в Швеции, стране, стоявшей в то время несколько в стороне от основных социальных противоречий эпохи, не получил широкого распространения. В работах художников, в той или иной мере тяготевших к этому направлению, мы находим не только темы страха, одиночества, неуверенности, но и социальные мотивы. Так, художница Вера Нильссон (р. 1888) ставит в таких картинах, как «Деньги против жизни» (1939), большие проблемы. Эта картина, изображающая танк, едущий по женщинам и детям, была отголоском на события в Испании. Если у Веры Нильссон, писавшей в основном цветы, детей и пейзажи, социальная тематика была лишь эпизодической, то в творчестве Альбина Амелина (р. 1902) она является главной. В 1934 г. он возглавляет общество «Искусство народу», свои картины он выставляет в рабочих кварталах, в домах культуры. Он пишет моряков за работой, портовых грузчиков («Портовые рабочие», 1932; Стокгольм, частное собрание), рабочие демонстрации, боксеров и пр. Мазок Амелина очень рельефен, фигуры очерчены резким контуром, во всем чувствуется объем и весомость. После поездки в Советский Союз в середине 30-х гг., из которой он привез индустриальные пейзажи и портреты, манера Амелина несколько смягчилась; в серии северных морских портов, с горами на заднем плане, контуры стали менее резкими.

С 30—40-х гг. в Швеции постепенно занимает доминирующее положение абстракционизм. К нему примыкают как художники старшего поколения — Йост АдрианНильссон (р. 1884), начавший с увлечения «Синим всадником» и футуризмом и кончивший конструктивистическими абстракциями,— так и более молодые. В 1961 г. молодые художники-абстракционисты образовали группу «Активный цвет», которая в настоящее время занимает положение ведущей. Среди молодых художников, тяготеющих к абстракционизму, многие работают и в реалистическом плане.

Таков Торстсн Ренквист (р. 1924)—мастер декоративных натюрмортов («Три предмета и перо», 1950).



Торстен Ренквист. Три предмета и перо. 1950 г.

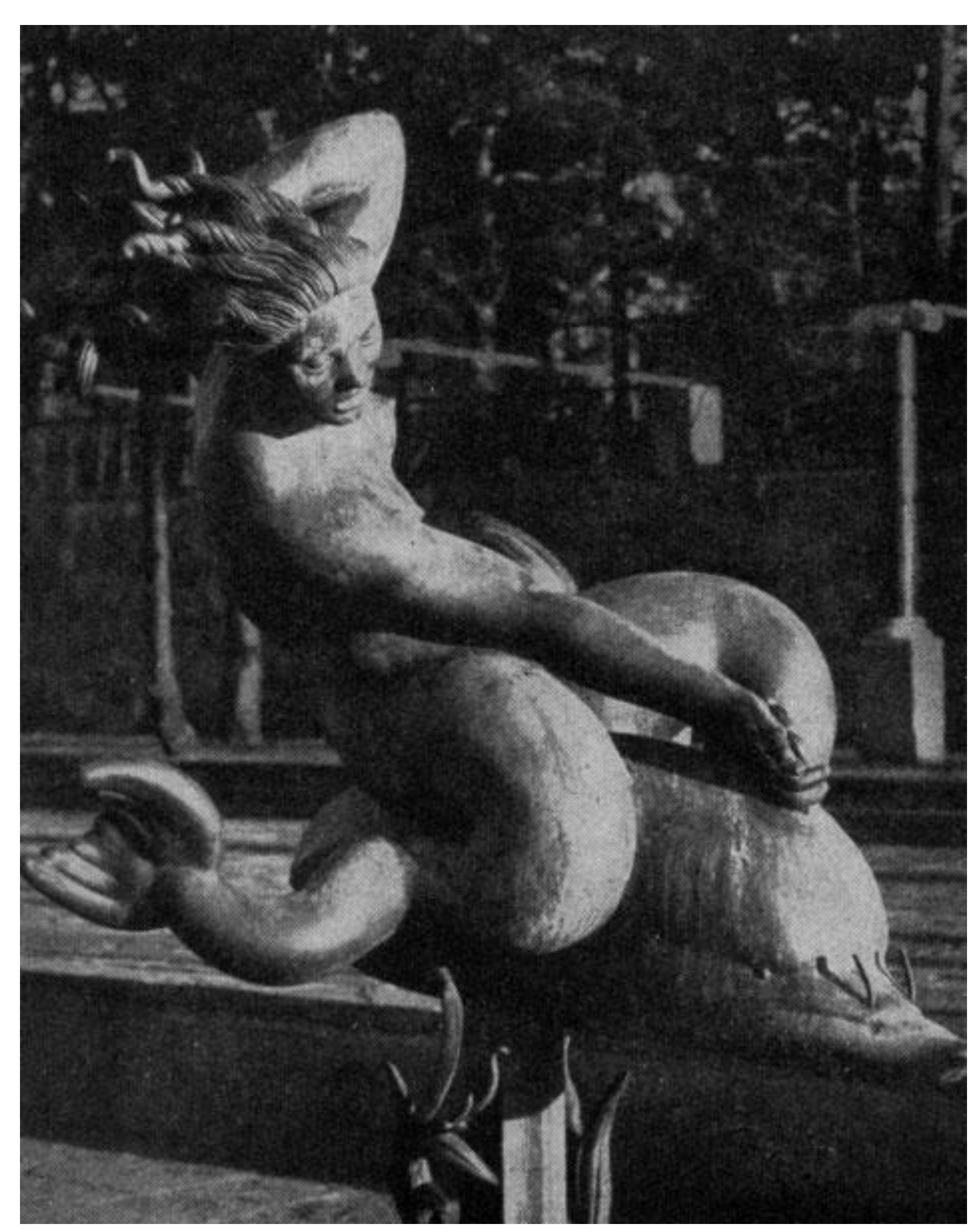
илл. 197 а

В отличие от других Скандинавских стран в Швеции конца 19 — первой половины 20 в. скульптура более ярка и самобытна, нежели живопись, почти целиком подчиненная иностранным влияниям.

Самым крупным скульптором Швеции был Карл Миллес (1875—1955). Миллес учился в Париже. Свой стиль он нашел

не сразу, и первые 15 лет его работам присущ некоторый эклектизм. В ранних вещах, таких, как канделябр со сценой «Небо и ад» из Данте, в рельефах, изображающих уличные сценки,—«Ночной огонь» (1902), где маленькие, очень обобщенные, почти недетализированные фигурки греются у костра,— явно чувствуется воздействие Родена. Позднее Миллес обращается к наследию средневековой скульптуры и в подражание дверям в Гильдесгейме создает рельеф «Явление Христа» (1910—1912; церковь в Сальшёбаден, близ Стокгольма); затем сказывается влияние греческой архаики — ряд скульптур и групп, в которых архаические приемы изображения человека сочетаются с вполне современной разработкой движения («Танцующие», 1913; Гётеборг, Художественный музей).

Лишь к 20-м гг. складывается стиль Миллеса как яркого и индивидуального мастера монументальной скульптуры. Определяются те задачи, которые Миллес будет ставить и разрешать на протяжении многих лет. Его интересуют проблемы скульптуры в городском ансамбле, связь скульптуры с архитектурой, прежде всего фонтаны. Первые фонтаны, созданные Миллесом, были одно- и двухфигурными: «Отблеск солнца» (1918; Сад Миллеса), группа «Европа и бык» (1926), бронза; Халмстед), «Посейдон» (1930, бронза; Гётеборг) с рыбой и раковиной в руках, из которых бьют в разные стороны струи воды. В 30-х гг. композиции фонтанов усложняются. Так, в «Орфее» (1936, бронза; Стокгольм) мы уже видим большую центральную фигуру играющего Орфея, окруженного вытянутыми обнаженными фигурками мужчин и женщин, слушающих его.

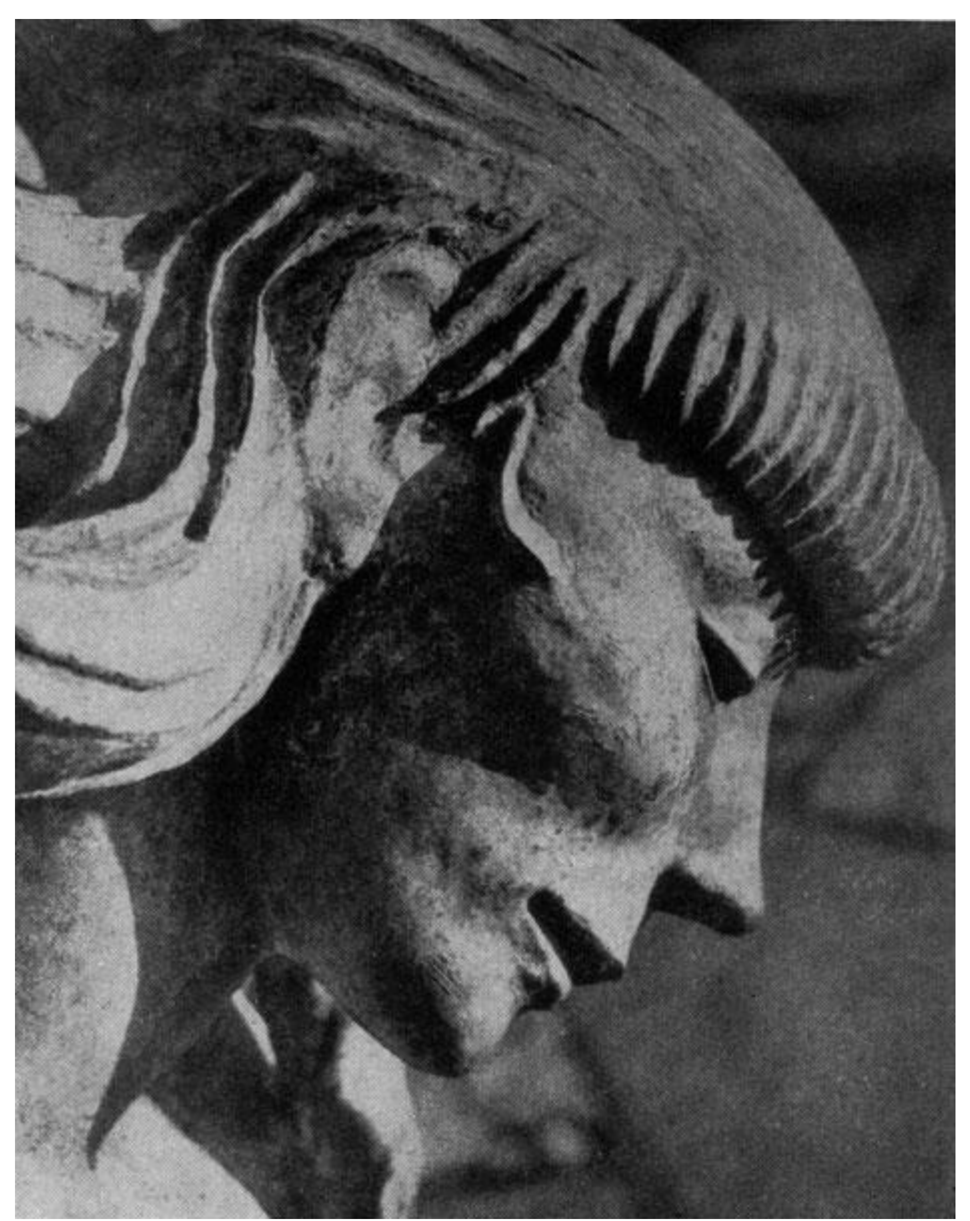


Карл Миллес. Наяда на дельфине. Скульптурная группа для фонтана «Отблеск солнца». Бронза. 1918 г. Стокгольм, Сад Миллеса.

илл. 196 б

В ансамблях фонтанов появляется много сказочных мотивов, они отличаются богатством фантазии, пышностью, большую роль в создании живописных эффектов играют водяные струи. Особенно интересен фонтан «Встреча вод» (1940; Сент-Луис, Миссури)— на невысокой площадке расположены свободно стоящие человеческие фигуры, олицетворяющие реки,

тритоны, нереиды; их объединяют бьющие в разных направлениях струи воды. В 40—50-е гг. Миллеса все больше увлекает проблема движения и равновесия в скульптуре, он много экспериментирует в этом направлении. Здесь он зачастую дает волю безудержной фантазии, выступая скорее как сказочник-фантаст, чем как мастер-монументалист. Так, в надгробном памятнике Есту Экману на кладбище в Стокгольме (1948, бронза) он изобразил двух ангелов, катающихся на коньках; ангелы даны как акробаты: один стоит на постаменте, а второй балансирует вверх ногами у него на руках; в «Пегасе» (1949) он дает два разнонаправленных движения: как бы освобожденный от земного притяжения Пегас мчится вверх по диагонали, всадник, еле-еле удерживаясь, балансирует на кончике его верхнего крыла. Яркая черта искусства Миллеса — органичное сочетание сказки с реальным городским ансамблем. Свойственное раннему периоду творчества скульптора увлечение архаикой сказалось и в последние годы (фонтан Аганиппы, Нью-Йорк, Метрополитен-музей, 1955; бронза).



Карл Миллес. Аганиппа. Фрагмент фонтана Аганиппы. Бронза. 1955 г. Нью-Йорк, Метрополитен-музей.

илл. 197 б

Крупными скульпторами, расцвет творчества которых приходится на первые десятилетия 20 в., были Карл Эльд и Аксель Петерсон. Карл Эльд (1873—1954) учился в 1896—1903 гг. в Париже в Академии Каларосси. Первые работы — серия обнаженных девушек — принесли ему успех в парижском Салоне 1902 г. Пластичные, с мягко

перетекающими формами, они были навеяны Майолем и Бурделем.

Карл Эльд занимался портретом и монументальной скульптурой. Как портретиста его интересовали творчески одаренные личности, над их образами он мог работать десятилетиями. Так, он изваял 30 портретов писателя Августа Стриндберга, с каждым портретом все глубже раскрывая этот сложный характер. В 1923 г. Эльд создал памятник Стриндбергу (Стокгольм), изобразив его в виде обнаженного титана, вырывающегося из толщи скалы. Будучи близок с руководителем шведских социал-демократов Брантингом, Эльд уже с 1900-х гг. начал обращаться к социальной тематике («После окончания трудового дня», 1901—1902; «В ночлежке», 1902, и др.). Последней его работой был многофигурный памятник Брантингу, открытый в 1952 г. В нем, как и на протяжении всего творчества, Эльд сочетал классицистические традиции с элементами модернизма.

Резчик по дереву Аксель Петерсон (1868—1925)—мастер, связанный с народным фольклором, создавший оригинальный жанр в деревянной скульптуре. Из небольших (высотой 15—20 см) раскрашенных фигурок он компонует сценки бытового и юмористического характера: «Свадьба», «Похороны», «Крестины», «Наездники» (Стокгольм, Национальный музей). Фигурки не имеют подставок, поэтому композиции можно изменять. Образы острохарактерные, иногда доходящие до карикатурности, трактовка обобщенная. С годами тематика Петерсона расширилась, движения персонажей стали более свободными («Безжалостный отчим», 1924—1925).

В 20—40-х гг. в шведской скульптуре определяются два направления: большая группа художников, используя наследие прошлых веков, пытается сочетать классическое искусство с современностью. Одновременно ряд скульпторов, постепенно уйдя от реализма, приходит к сюрреализму и абстракционизму. Ивар Йонссон (р. 1885), Герард Хеннинг (р. 1880), Нильс Мёллерберг (1892—1954) не только работают в классической манере, но и темы своих произведений черпают

в античности. Сложнее творчество Эрика Грате (р. 1896). Начав с женских образов, сходных с Майолем, он в 30-е гг. обращается к темам национальной мифологии («Лесной тролль», терракота); его рельефы на темы скандинавских саг, сделанные из камня («Сад роз», частное собрание), представляют собой стелы, как ковер заполненные композициями из маленьких фигурок в очень высоком рельефе. В 1929—1930 гг. для частного дома в Париже он исполнил орнаментальные рельефы на темы «Эдды», но уже не высоком рельефе, а стилизованные под наскальные изображения. В середине 30-х гг. Грате пришел к сюрреализму.

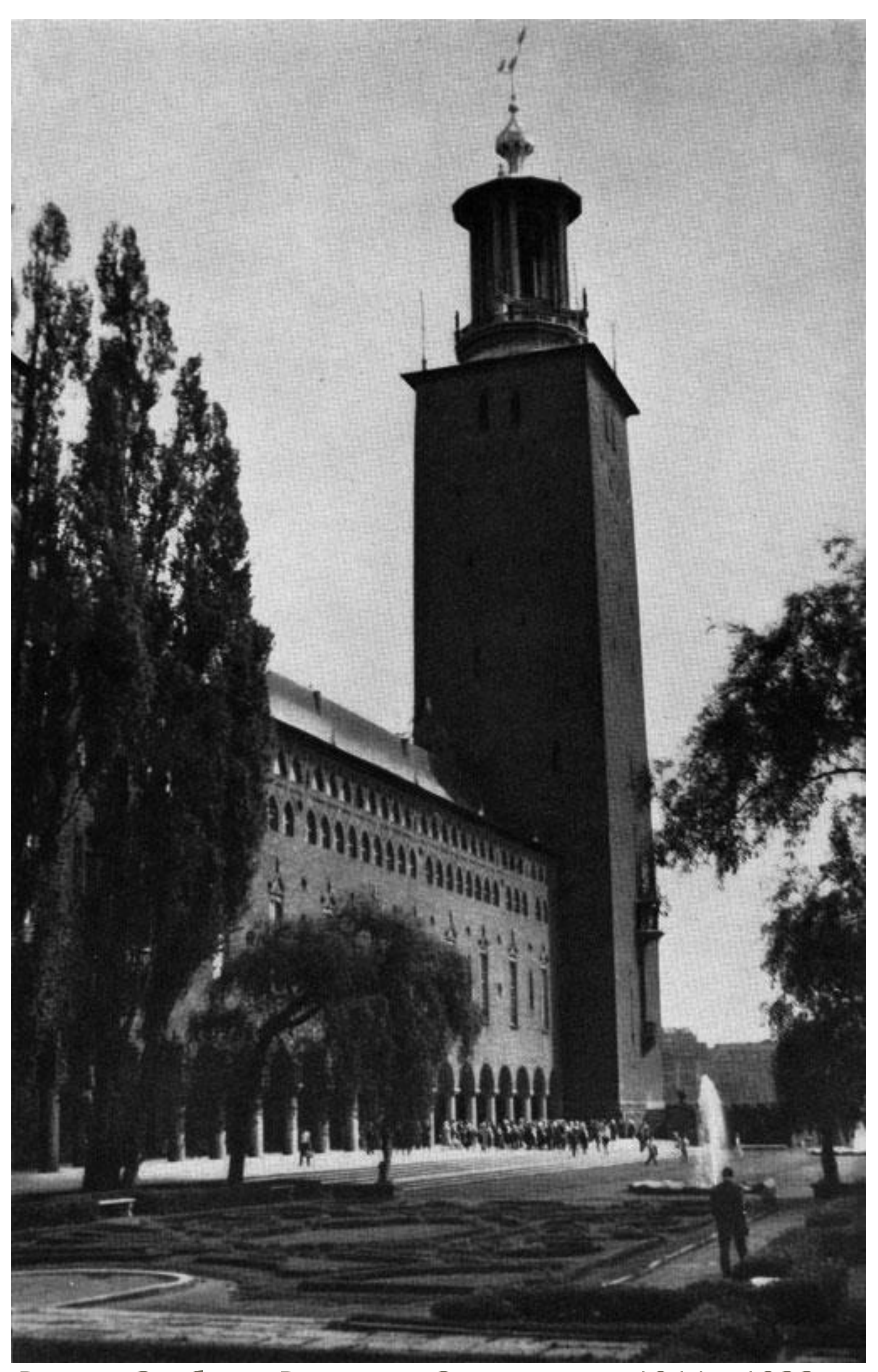
Абстракционизм в шведской скульптуре занял довольно заметное, но не ведущее место. Наиболее известными скульпторами этого направления являются Кристиан Берг (р. 1893), начавший с обтекаемых конструктивных форм, мастера Арне Ионес (р. 1914) и Ларе Ролф (р. 1923), создающие сквозные абстрактные конструкции.

Из крупных современных мастеров монументальной скульптуры можно назвать Эдвина Орстрема (р. 1906) и Брора Марклунда (р. 1907). На обоих большое влияние оказала средневековая скульптура. Орстрем любит многофигурные композиции из черного и красного гранита («У ворот больницы», Стокгольм) с приземистыми, часто разномасштабными фигурами. Марклунд работает в бронзе. Его рельефы на дверях Исторического музея в Стокгольме (1952) напоминают готику — фигуры вытянуты, аскетичны, стилизованны, композиции перегруженны.

* * *

Для архитектуры Швеции первой четверти 20 в. было характерно относительно слабое развитие рационалистических тенденций. Господствующее положение занимали различные ретроспективные направления. Наиболее влиятельным из них был так называемый национальный романтизм, для которого было характерно обращение к традициям кирпичной готики. Крупнейшим и самым знаменитым сооружением этого

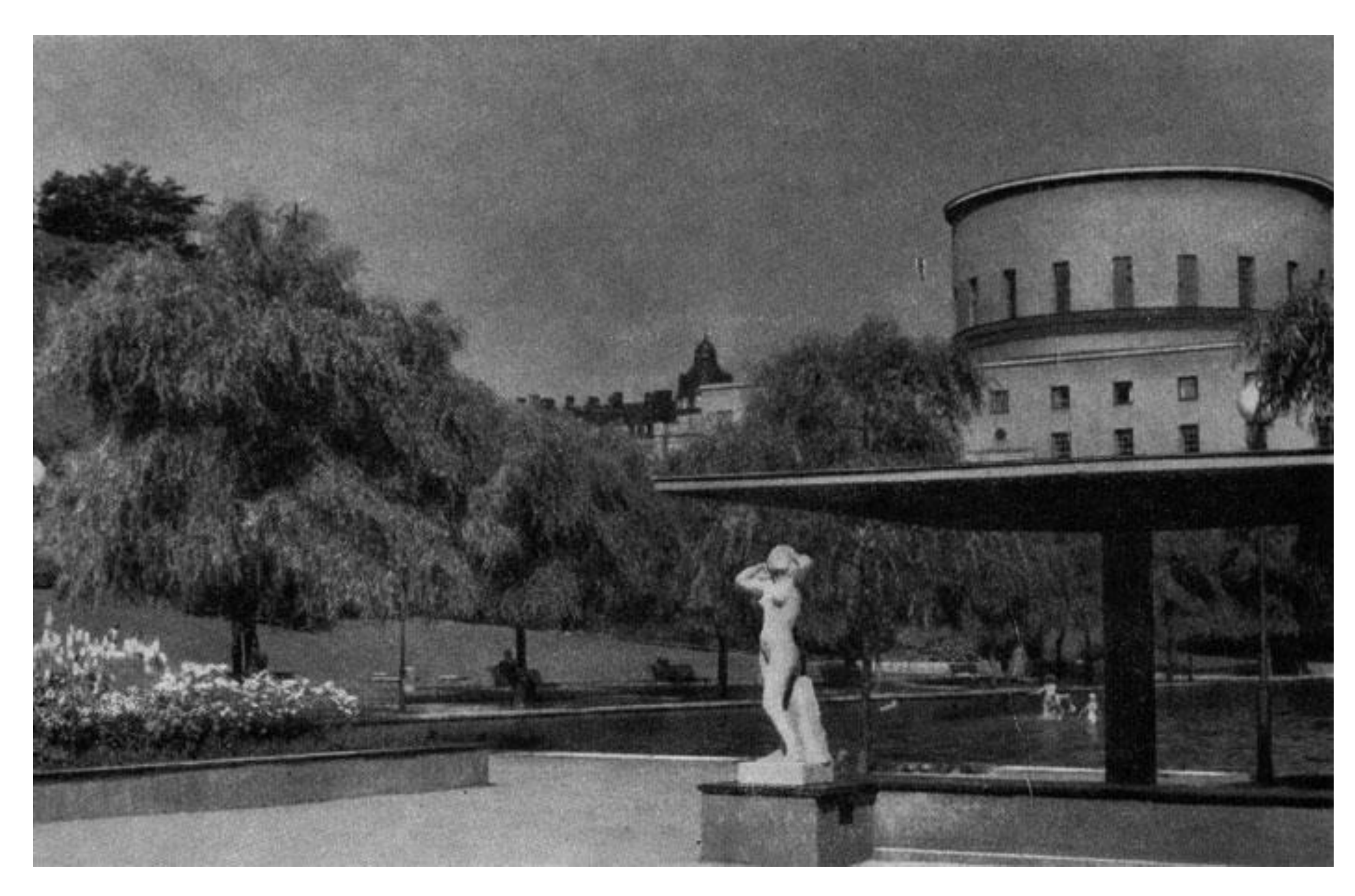
направления является ратуша в Стокгольме, построенная по проекту архитектора Рагнара Эстберга в 1911—1923 гг. Ее лаконичный выразительный силуэт удачно вписался в застройку старой части города. Менее убедительны в художественном отношении интерьеры ратуши, где главным являются парадные богато декорированные помещения. В целом ратуша представляет собой талантливую стилизацию, которая хотя и украсила центральный район Стокгольма, но не внесла ничего принципиально нового в развитие шведской архитектуры. Это относится и к другой крупной постройке национального романтизма —технологическому институту в Стокгольме (1914—1922, архитектор Э. Лаллерстед).



Рагнар Эстберг. Ратуша в Стокгольме. 1911—1923 гг.

илл. 190

Другое направление 20-х гг.— неоклассицизм,— боровшееся с национальным романтизмом, опиралось на традиции классики. Постепенно оно завоевывало себе все больше сторонников, причем одни из них почти буквально заимствовали ордерные формы (концертный зал в Стокгольме с коринфским портиком, 1926, архитектор И. Тенгбом), другие использовали главным образом композиционные принципы классики — библиотека в Стокгольме (круглый зал, окруженный с трех сторон более низкими прямоугольными помещениями), построенная в 1924—1927 гг. по проекту Эрика Гуннара Асплунда (1885—1940).



ЭрикГуннар Асплунд. Библиотека в Стокгольме. 1924—1927 гг.

илл. 191 а

Этим направлениям с 20-х гг. начинают противостоять развивающиеся рационалистические тенденции

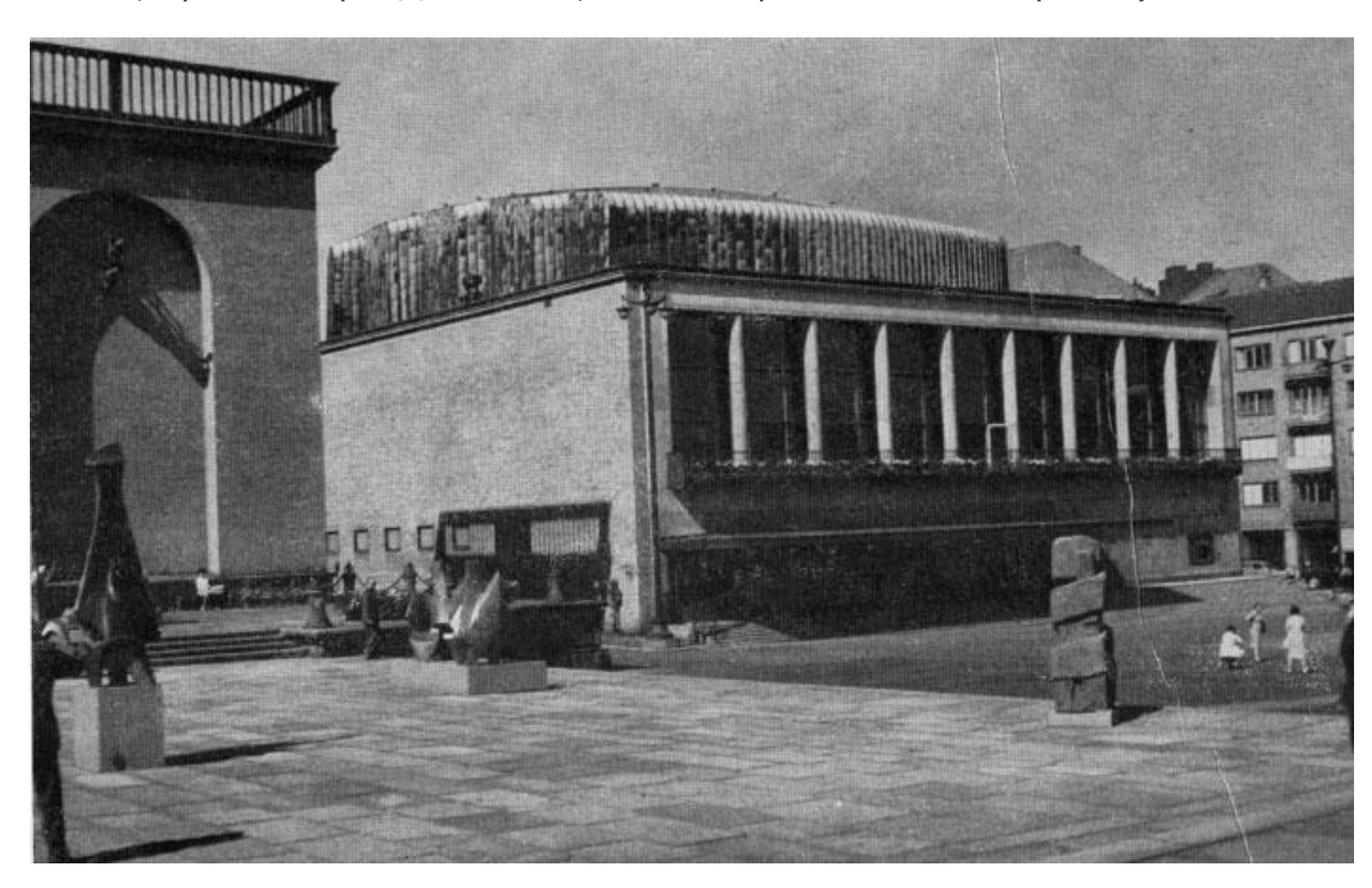
функционализма. Они особенно ярко проявились на организованной в 1930 г. в Стокгольме выставке художественной промышленности и ремесла, которая сыграла важную роль в развитии шведской архитектуры 20 в. Функционалисты во главе с Э. Г. Асплундом, по проектам которого были построены павильоны выставки, выступили с критикой практиковавшихся приемов застройки жилых кварталов.

Творческие принципы функционализма становятся господствующими в шведской архитектуре 30-х гг., что во многом было связано и с изменившимися акцентами в самом строительстве. Пришедшие в 1932 г. к власти социал-демократы, учитывая интересы своих избирателей-рабочих, вынуждены были серьезно заняться строительством экономичных жилых домов и таких общественных зданий, как школы, магазины и спортивные залы. В этом строительстве, на которое отпускались ограниченные средства, можно было добиться необходимых результатов лишь при использовании новых материалов и конструкций, достижений прикладной науки, рациональных приемов планировки и оборудования.

В 30-е гг. при строительстве жилых комплексов преобладала так называемая строчная застройка, при которой дома располагались в ряд параллельно друг другу с ориентацией квартир на восток и запад. Многоквартирные дома постепенно вытесняли традиционное односемейыое жилище, и шведские архитекторы все больше внимания уделяли разработке различных типов многоквартирного дома, используя при этом опыт других стран. Так, например, под влиянием советской архитектуры (проекты домов-коммун) в Швеции в 30-е гг. было построено несколько «коллективных домов», в которых кроме жилых квартир устраивались (обычно в первом этаже) столовая, детский сад и т. д. Один из таких домов построен на улице Эриксона в Стокгольме в 1935 г. по проекту архитектора Свена Маркелиуса (р. 1889).

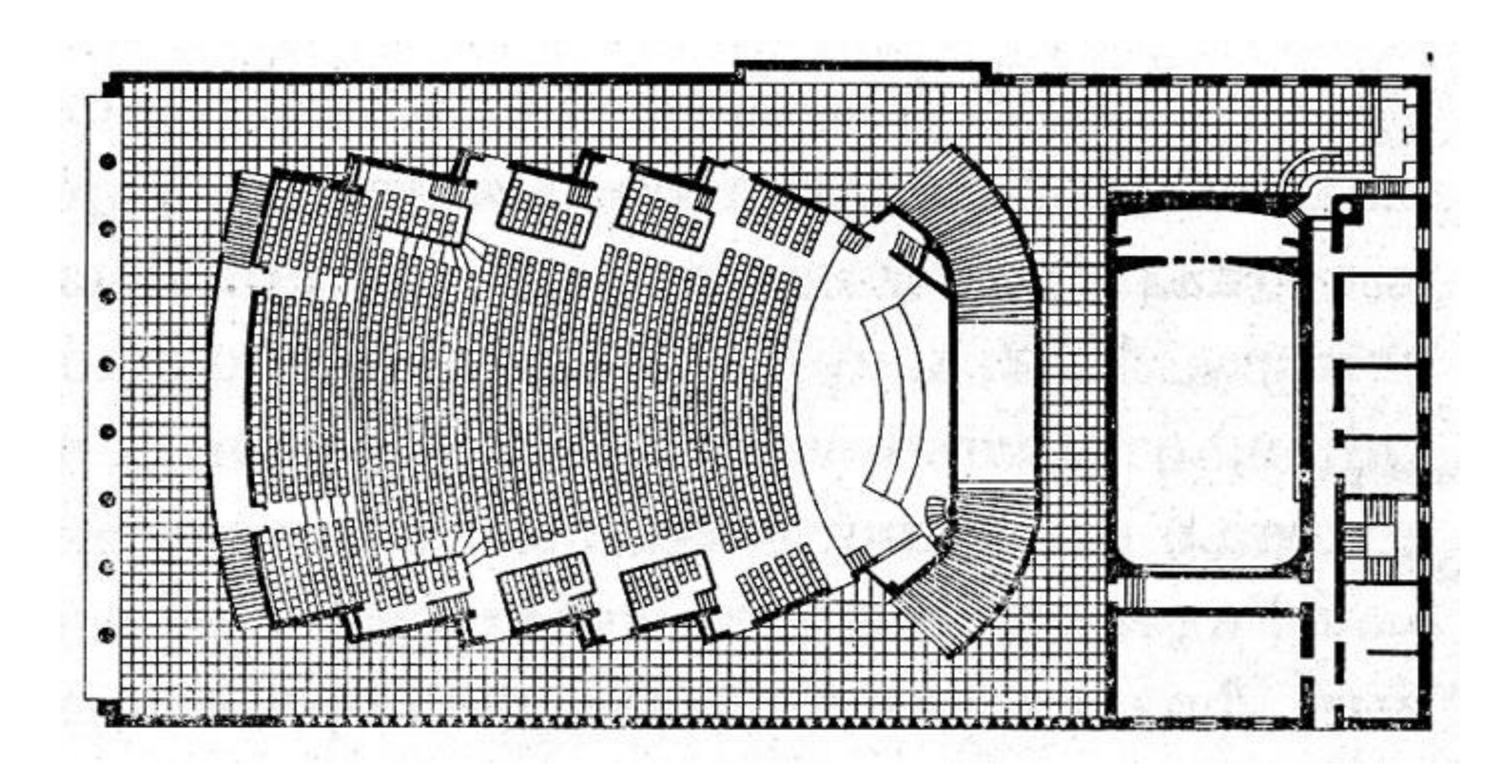
Повышенное внимание к рациональной организации функционального процесса, для которого предназначено

здание, сказалось и на проектировании зрелищных зданий. Здесь основное внимание уделялось созданию наилучших акустических условий и оптимальных условий видимости. Значительными достижениями в этом отношении были интерьеры Концертного зала в Гётеборге (1932—1935, архитектор Нильс Эйнар Эриксон) и театра в Мальме (1936—1943, архитекторы Д. Хелден, Э. Лаллерстед и С. Леверентц).



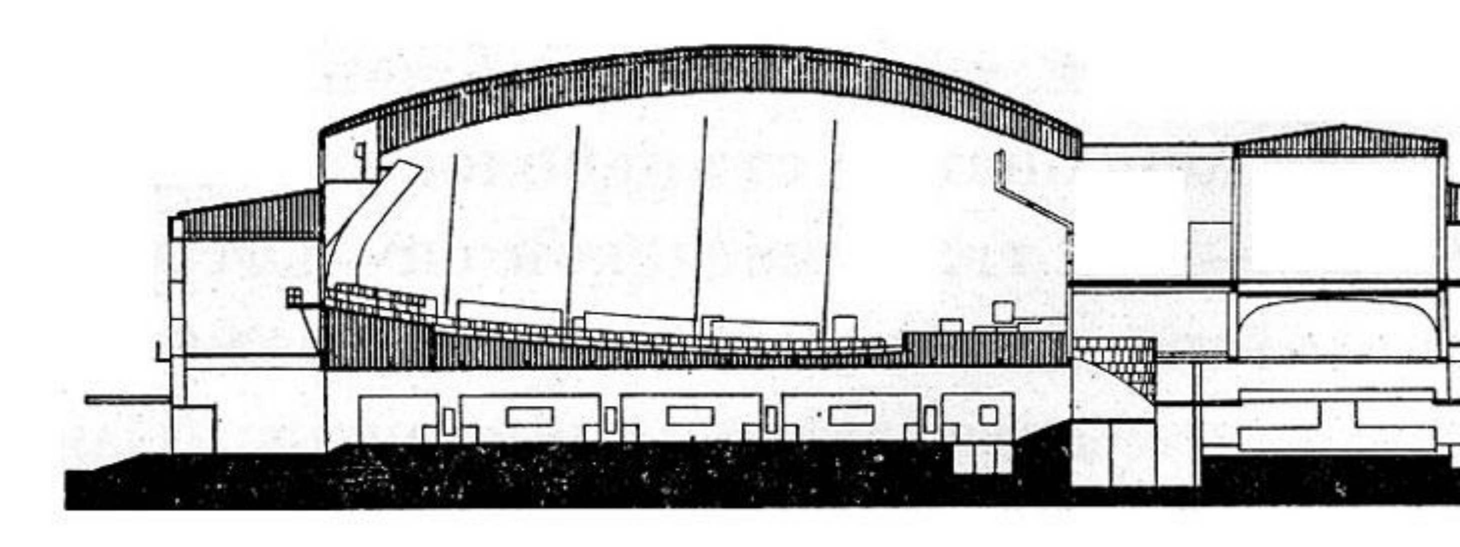
Нильс Эйнар Эриксон. Концертный зал в Гётеборге. 1932—1935 гг.

илл. 191 б



Нильс Эйнар Эриксон. Концертный зал в Гётеборге. 1932—1935 гг. План.

рис. на стр. 299



Н. Э. Эриксон. Концертный зал в Гётеборге. Продольный разрез.

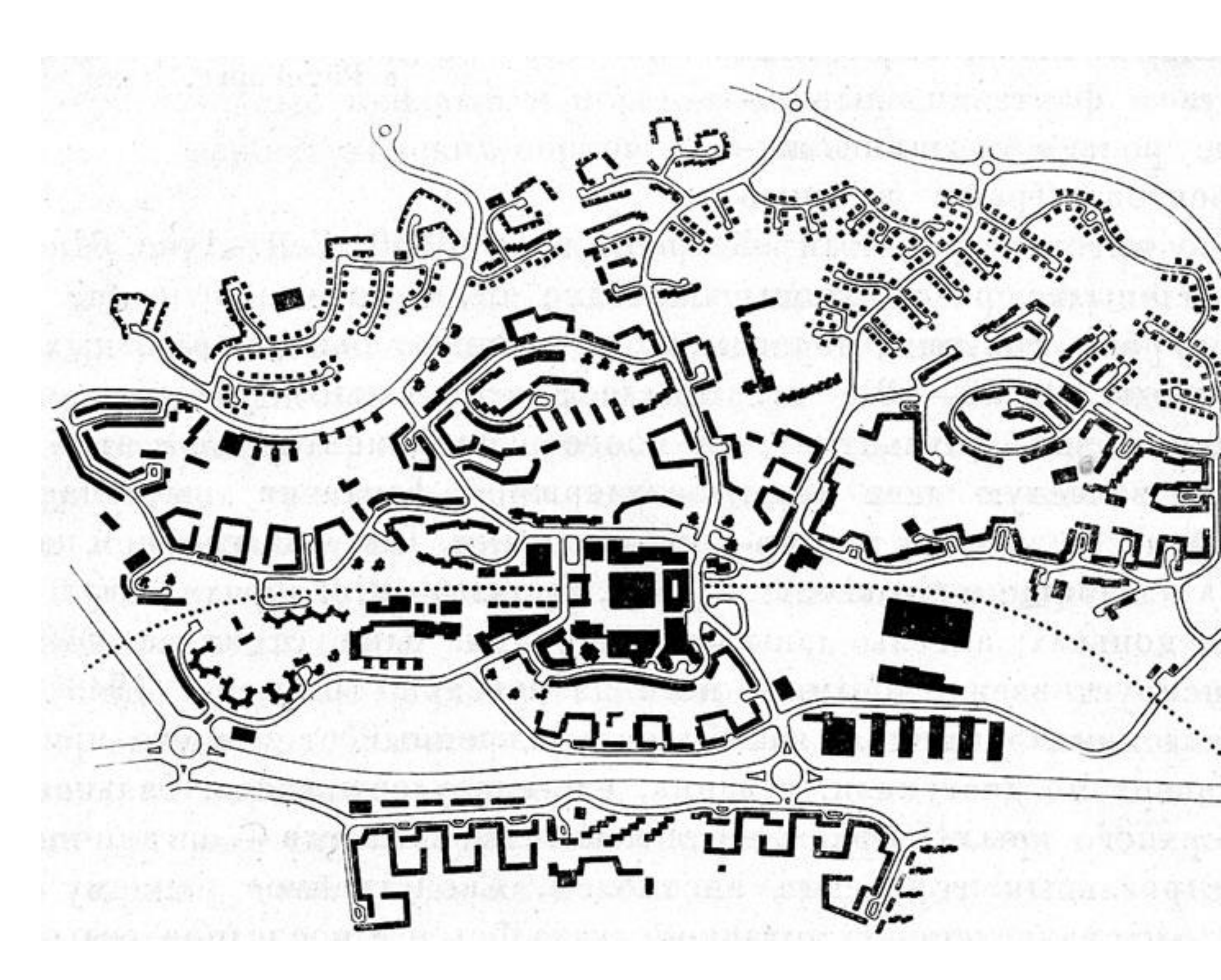
рис. на стр. 299

Шведский функционализм 30-х гг., начав с полемически заостренного утилитаризма, постепенно становился все более органичным. Исчез проявившийся в первых работах налет модернистской стилизации, творческие принципы обогатились опытом проектирования и строительства в первую очередь жилых зданий, учета требований местного климата и возможностей местной строительной промышленности. Характерна эволюция творчества Э. Г. Асплунда. Начав с неоклассицизма и перейдя затем на позиции ортодоксального функционализма, он во второй половине 30-х гг. делает попытку как бы соединить рационалистический подход к плану с классическими принципами построения объемно-пространственной композиции (крематорий в Стокгольме, 1935—1940).

В годы второй мировой войны дефицит целого ряда импортных строительных материалов, с одной стороны, и обостренное внимание к самобытности национальной культуры страны — с другой, повлияли на обращение архитекторов к местным строительным материалам и традиционным композиционным приемам и формам. Этот своеобразный сплав функционализма с национальными традициями получил наименование неоэмпиризма (одноквартирный дом под Стокгольмом, 1945, архитектор С. Маркелиус).

Хотя Швеция и не принимала участия во второй мировой войне, однако изменившаяся экономическая конъюнктура повлияла на сокращение жилищного строительства, что в условиях роста населения городов в связи с развитием промышленности привело к обострению жилищного кризиса. Это вызвало большой размах жилищного строительства в послевоенные годы, которое во многом определяет и общую направленность шведской архитектуры этого периода. Основное внимание уделяется созданию жилых комплексов на свободных (незастроенных) территориях. Расположение новых комплексов в плане города, их планировка, система коммунально-бытового обслуживания, характер застройки центра комплекса и типы жилых домов — в разработке этих вопросов шведские архитекторы добились значительных

успехов, и их опыт широко используется во многих странах. Составленный в первые послевоенные годы под руководством С. Маркелиуса генеральный план Стокгольма предусматривал создание в пригородной зоне нескольких городов-спутников — жилых комплексов с общими и местными центрами, связанных удобным транспортом с центром столицы. Одна из этих групп с общим центром в Веллингбю была создана в 50-е гг. по проекту С. Маркелиуса, С. Бакстрёма, Л. Рейниуса, Х. Клемминга и других. Весь район, рассчитанный на восемьдесят тысяч жителей, состоит из пяти жилых комплексов. Его общий административно-торговый центр расположен над станцией вылетной ветки стокгольмского метрополитена, которая связывает все местные центры—этой жилой группы. Жилые комплексы застроены домами различных типов, размещенными с таким расчетом, чтобы большей части жителей была обеспечена максимально удобная связь с торговым центром и метро: вблизи центра расположены многочисленные башенные дома, затем секционнные в три-четыре этажа, еще дальше — блокированные и одноквартирные дома.



С. Маркелиус, С. Бакстрём Л. Рейниус и др. Город-спутник Веллингбю близ Стокгольма. Схема планировки.

рис. на стр. 300



Свен Маркелиус, Свен Бакстрём, Лейф Рейниус и др. Торговый центр в Веллингбю близ Стокгольма. Начало 1950-х гг.

илл. 192 а

Контрастное соотношение низкой застройки урбанизированного центра комплекса (с регулярной, обычно фигурно замощенной площадью, предназначенной только для пешеходов) с окружающей ее застройкой башенными домами, свободно расположенными среди тщательно сохраненных естественного рельефа и растительности,— характерная черта внешнего облика новых шведских жилых комплексов.

Башенные дома, распространение которых в Швеции связано с трудностью постановки протяженных зданий в условиях сложного рельефа, вообще играют в послевоенные годы большую роль в формировании объемно-пространственной композиции и силуэта новых жилых

районов. Шведские архитекторы разработали различные типы таких домов: квадратные и прямоугольные в плане, крестообразные, Т-образные, треугольные (жилой комплекс Кортедала в Гётеборге, 1956, архитекторы С. Бролид и Я. Валлиндер), с уступами, парноблочные (типа «домино») и др. В центральном жилом комплексе Вел-лингбю применены несколько типов башенных домов, но хотя они и различны по общей конфигурации плана и объема, однако общий прием обработки и нейтральный цвет их фасадов в сочетании с не совсем упорядоченной композицией самого центра снижают художественную выразительность всего ансамбля.

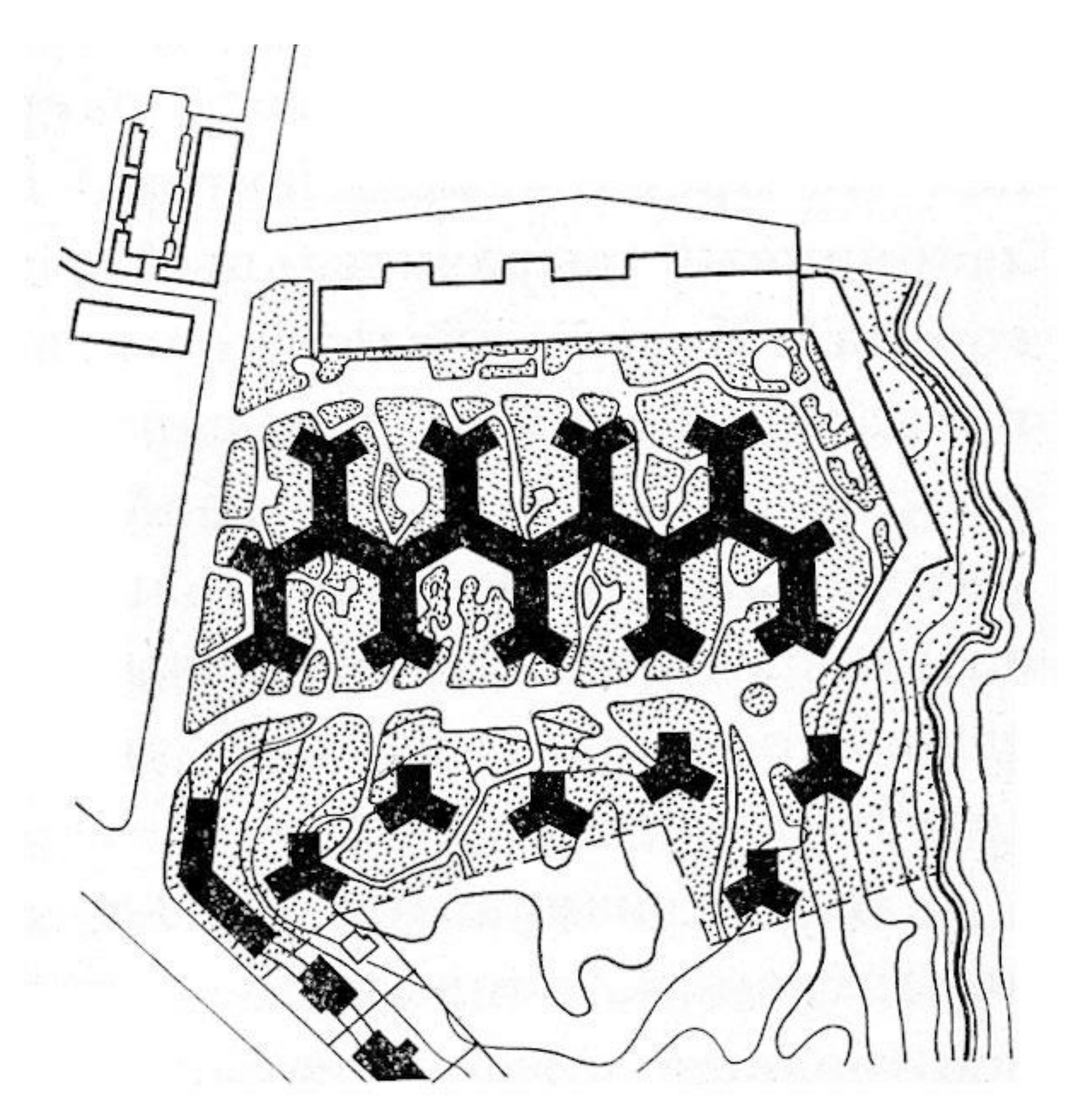
Шведские архитекторы учли этот опыт при строительстве центрального комплекса Фарсты — второй жилой группы в пригородной зоне Стокгольма. Здесь более компактно размещены общественные здания центра, который получил укрупненный масштаб, а окружающие центр башенные дома размещены несколькими группами, резко отличающимися друг от друга высотой, конфигурацией, цветом и общей обработкой фасадов (кирпичные дома с кровлями усложненного очертания; почти белые, предельно простые по форме дома; крестообразные в плане, охристые по цвету дома с треугольными балконами и т. д.).

Много внимания уделяют шведские архитекторы и поискам рациональных типов малоэтажных жилых домов, в частности блокированных. В 1944—1946 гг. в жилом комплексе Грёндаль в Стокгольме по проекту архитекторов С. Бакстрёма и Л. Рейниуса было впервые на практике осуществлено блокирование трехлучевых (трехэтажных) секций, принцип которого был предложен в 1924 году советским архитектором Н. Ладовским в проекте жилого квартала для города Москвы.



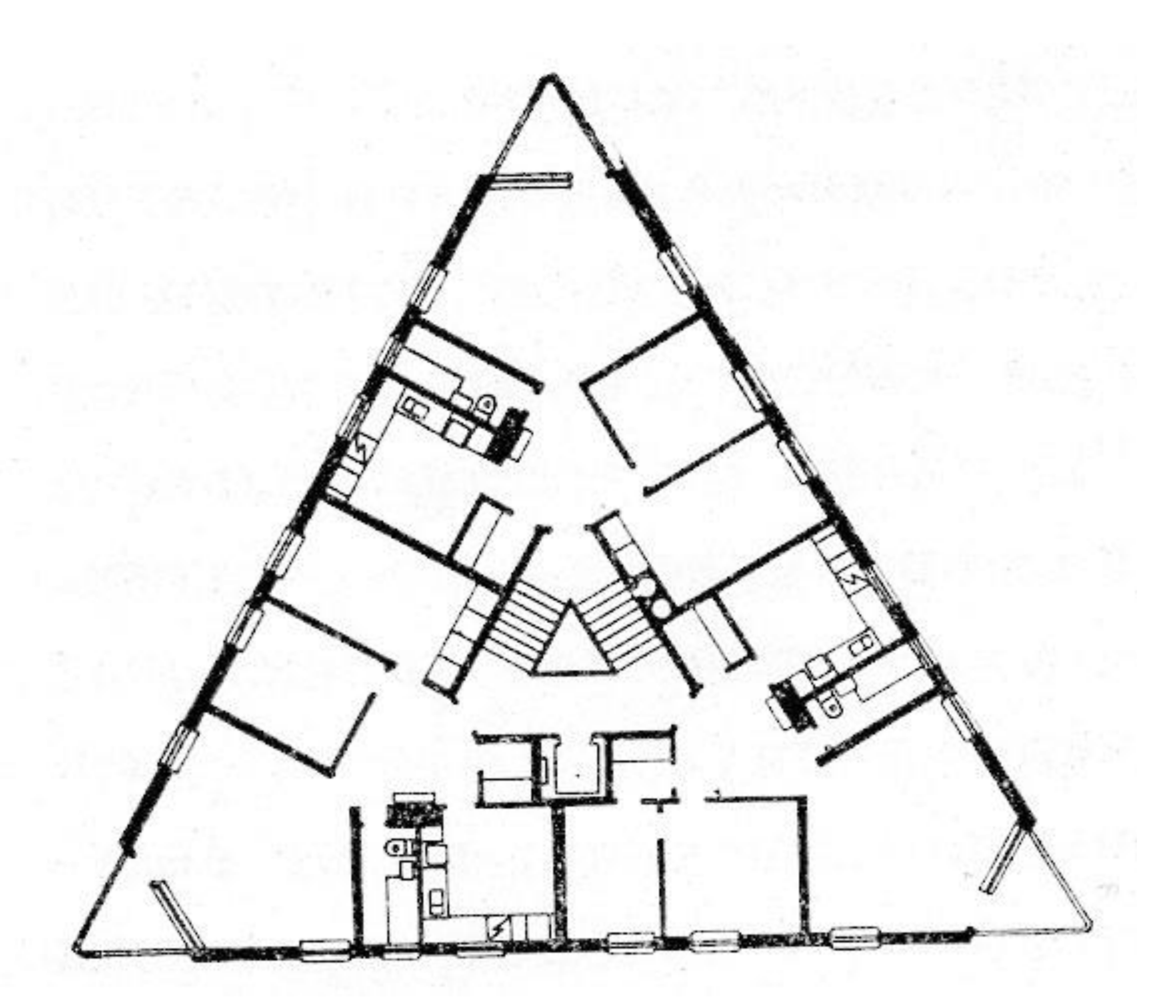
Свен Бакстрём, Лейф Рейниус и др. Жилой комплекс Фарста в Стокгольме. Конец 1950-х — начало 1960-х гг.

илл. 193 а



Свен Бакстрём, Лейф Рейниус. Жилой комплекс Грёпдаль в Стокгольме. 1944—1946 гг. Схема планировки.

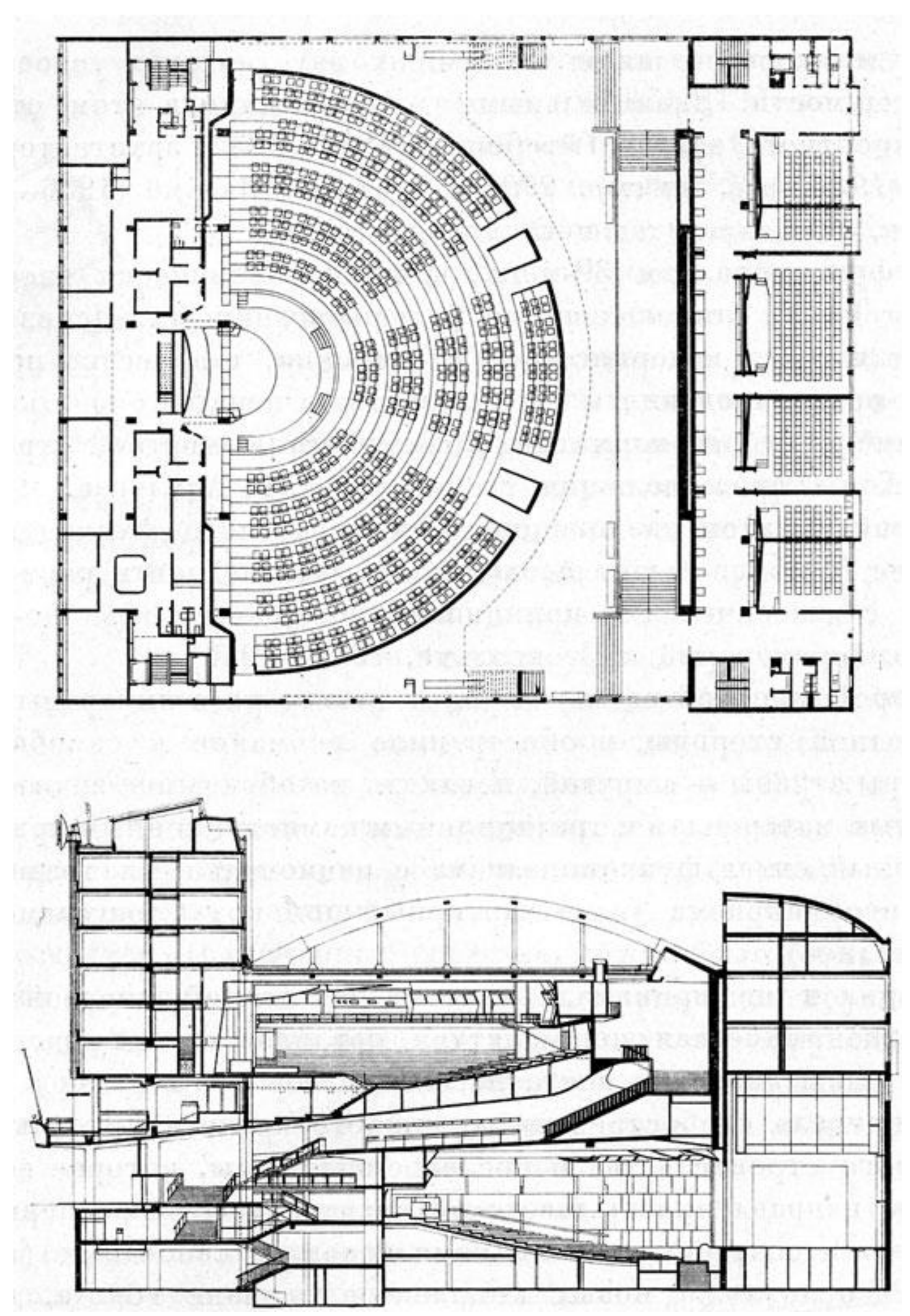
рис. на стр. 302



С. Бролид, Я. Валлиндер. Жилой комплекс Кортедала в Гётеборге.1956 г. План типового этажа башенного дома.

рис. на стр. 302

Из массовых общественных сооружений, в разработке типов которых шведские архитекторы добились в 50—60-е гг. значительных успехов, в первую очередь необходимо назвать школы, а также спортзалы, которые часто сооружаются при школах и используются всем населением. Таков, например, спортивный центр в Акешове — пригороде Стокгольма, включающий бассейн и большой спортзал, который при необходимости делится раздвижными перегородками на два, три или четыре изолированных помещения.



Свен Маркелиус. Дом профсоюзов в Стокгольме. 1960 г. План и продольный разрез.

рис. на стр. 304

Стремление к созданию трансформирующихся помещений и к совмещению в одной постройке различных функций вообще свойственно шведской архитектуре этого периода. Например, рассчитанный на 1500 человек зал Дома профсоюзов в Стокгольме (1960, архитектор С. Маркелиус) может быть разделен на три изолированных сектора; в Мальме в одном здании объединены пятиэтажный гараж, гостиница, магазины, ресторан и конторские помещения (1959, архитекторы Т. Медлер и С. Иохансон).



Э. Лунинг. Церковь в районе Брума в Стокгольме. 1958 г.

илл. 192 б

Эту тенденцию к совмещению различных функций стремятся использовать в своих интересах и церковники. Пристраивая к церкви дополнительные помещения, а также делая трансформирующимся сам молитвенный зал, они стараются превратить церковь в центр общественной жизни жилого комплекса, в своеобразкый клуб (церковь в районе Брума в

Стокгольме, 1958, архитектор Э. Лунинг). И внешний облик церквей все больше отходит от традиционного, причем культовые постройки становятся объектом наиболее интенсивных формальных поисков. Так, например, церковь в Веллингбю (1956, архитекторы К. Нирен, Б. Энгстранд) резко выделяется своей надуманной формалистической композицией среди рационально запроектированных жилых и других построек этого комплекса.

Для основного творческого направления послевоенной архитектуры Швеции характерна органическая связь внешнего облика здания с его функционально-конструктивной основой. Ведущим типом сооружения шведской архитектуры этого периода, определяющим творческие поиски архитекторов, является многоквартирный жилой дом с тщательно продуманной планировкой, экономично примененными современными конструкциями, рациональной нормой остекления, сдержанным применением цвета и т. д.

Однако с конца 50-х гг. усилившиеся формально-эстетические поиски шведских архитекторов начинают принимать все более самодовлеющий характер. В этих поисках можно отметить три основные тенденции. Во-первых, это стремление к обогащению внешнего облика здания путем или усложнения его общей композиции, или использования в формальных целях расположения окон (шахматная разбивка окон в здании газеты «Свенска Дагбладет», 1961, архитектор А. Тенгбом), или декоративной обработки фасадов (фигурная деревянная обшивка, «бриллиантовый» руст, перфорированные панели фасадов зданий центра Фарсты). Во-вторых, Это стремление использовать конструкцию в качестве основного средства художественной выразительности здания. Например, для внешнего облика построенных в 1958 г. стадионов в Мальме и Гётеборге (архитекторы Ф. Йенекен и С. Самуэльсон) при всей рациональности и технической смелости их конструкций (в Гётеборге козырек над трибунами подвешен на стальных тросах к двум железобетонным мачтам) характерно любование формой и необработанной поверхностью железобетонной конструкции. В-третьих, это все

более проникающие в шведскую архитектуру элементы модернизма, связанные главным образом с влиянием школы Мис ван дер Роэ Это влияние наиболее сильно проявляется в строительстве деловых и конторских зданий, сооружаемых в виде прямоугольных в плане высоких призм с навесными остекленными стенами-экранами, причем торцовые стены часто делаются глухими и облицовываются эмалированными металлическими плитками (белыми, черными или цветными). Таковы, например, пять расположенных в ряд конторских зданий нового торгового центра Стокгольма (1957—1962, архитектор Д. Хелден и другие) и главное здание научного центра Веннера (1959—1961, архитекторы А. Биден и С. Линдстрём).



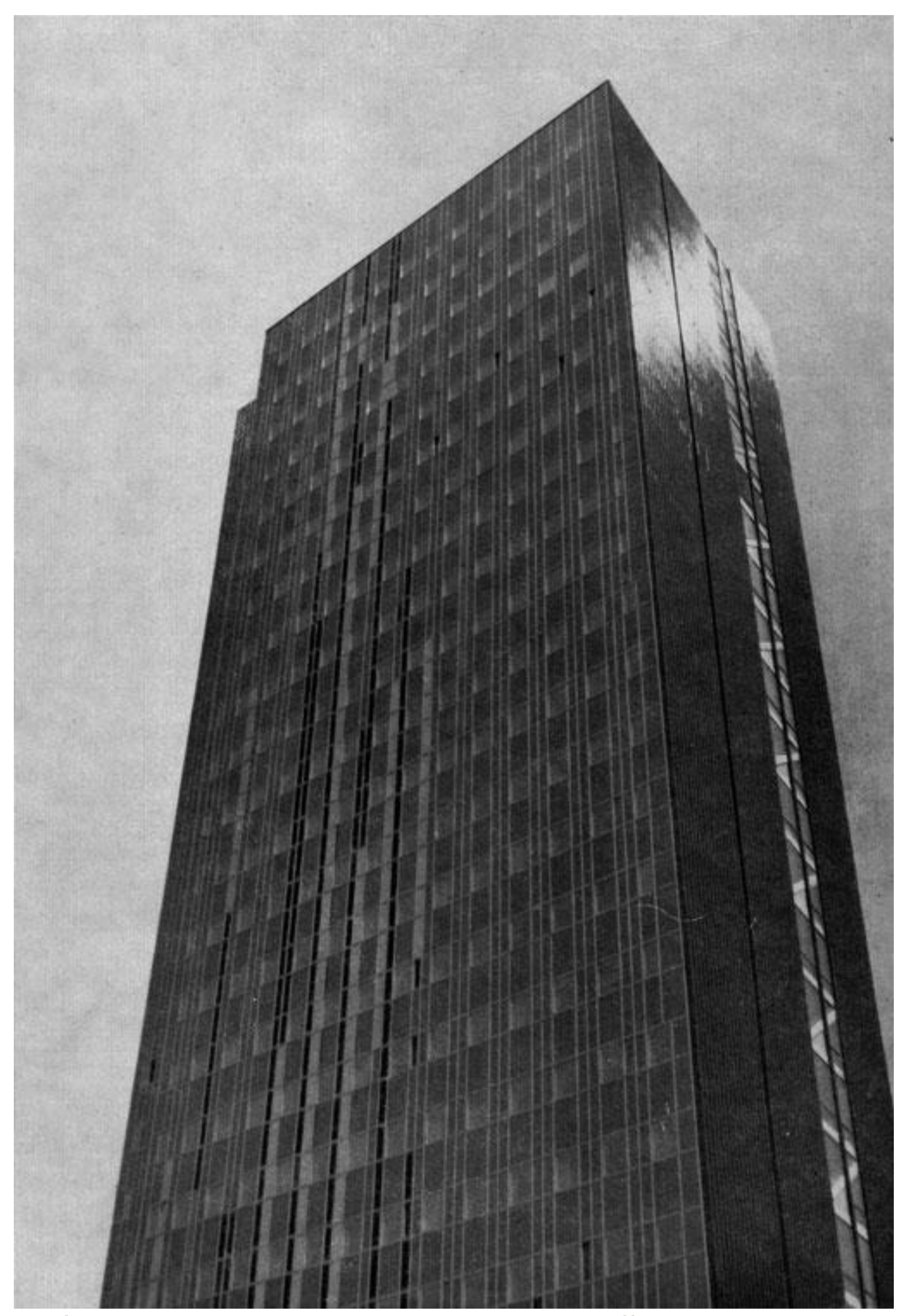
Фриц Йенекен, Стен Самуэльсон. Стадион в Мальме. 1958 г.

илл. 193 б



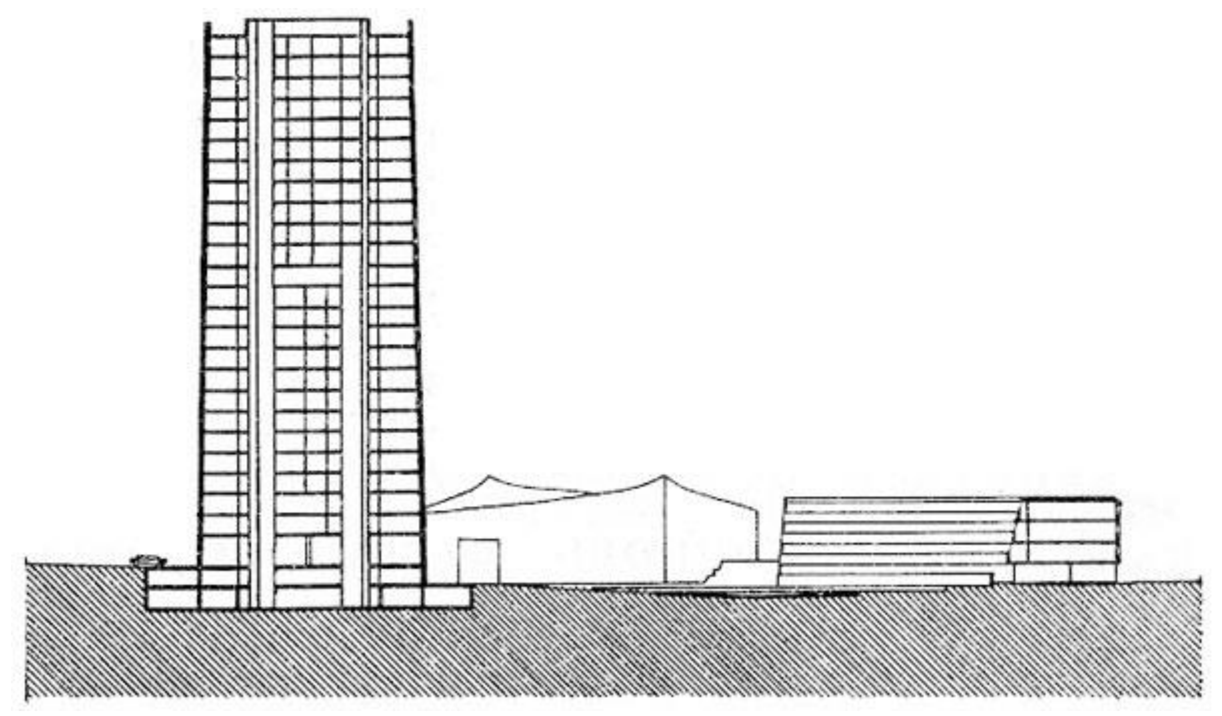
Альф Виден, Суне Линдстрём. Научный центр Веннера в Стокгольме. 1959—1961 гг. Фрагмент жилого корпуса.

илл. 194



Альф Виден, Суне Линдстрём. Научный центр Веннера в Стокгольме. 1959—1961 гг. Фрагмент центрального Здания.

илл. 195



Альф Биден, Суне Линдстрём. Научный центр Веннера в Стокгольме. 1959—1961 гг. Поперечный разрез центрального здания и жилого корпуса.

рис. на стр 305.

В последние годы в шведской архитектуре происходит как бы борьба тех традиций функционализма, которые были развиты в шведском жилищном строительстве и определили основное творческое направление послевоенной архитектуры страны, и той ветви функционализма, которая получила развитие в США в строительстве деловых и конторских зданий и которая все больше влияет на распространение модернистской стилизации в творчестве ряда видных шведских архитекторов.

Искусство Исландии

И. Цагарелли

Трудно сложилась судьба Исландии — одной из самых своеобразных стран Европы. Населенная выходцами из Скандинавии, Исландия рано утратила свои вольности и фактическую автономию и в течение 700 лет находилась в насильственном подчинении сначала у Норвегии, а позже у Дании (лишь в 1944 г. Исландия получила независимость). В средние века Исландия была страной высокой культуры, в которой наряду с литературой процветали художественные ремесла — резьба по дереву, художественное ткачество, литье по металлу. Введение в 16 в. датскими королями протестантизма как официальной религии приостановило развитие изобразительного искусства. Мечты о свободе, независимости, лучшей жизни воплотились в исландских сагах, повествовавших о «золотом веке» страны, и будущее рисовалось исландцу возвратом к тем далеким героическим временам. Только в середине 19 в. активизировавшаяся борьба за независимость пробудила творческие силы народа. Художники начинают изображать родную природу, жизнь и быт своей страны.

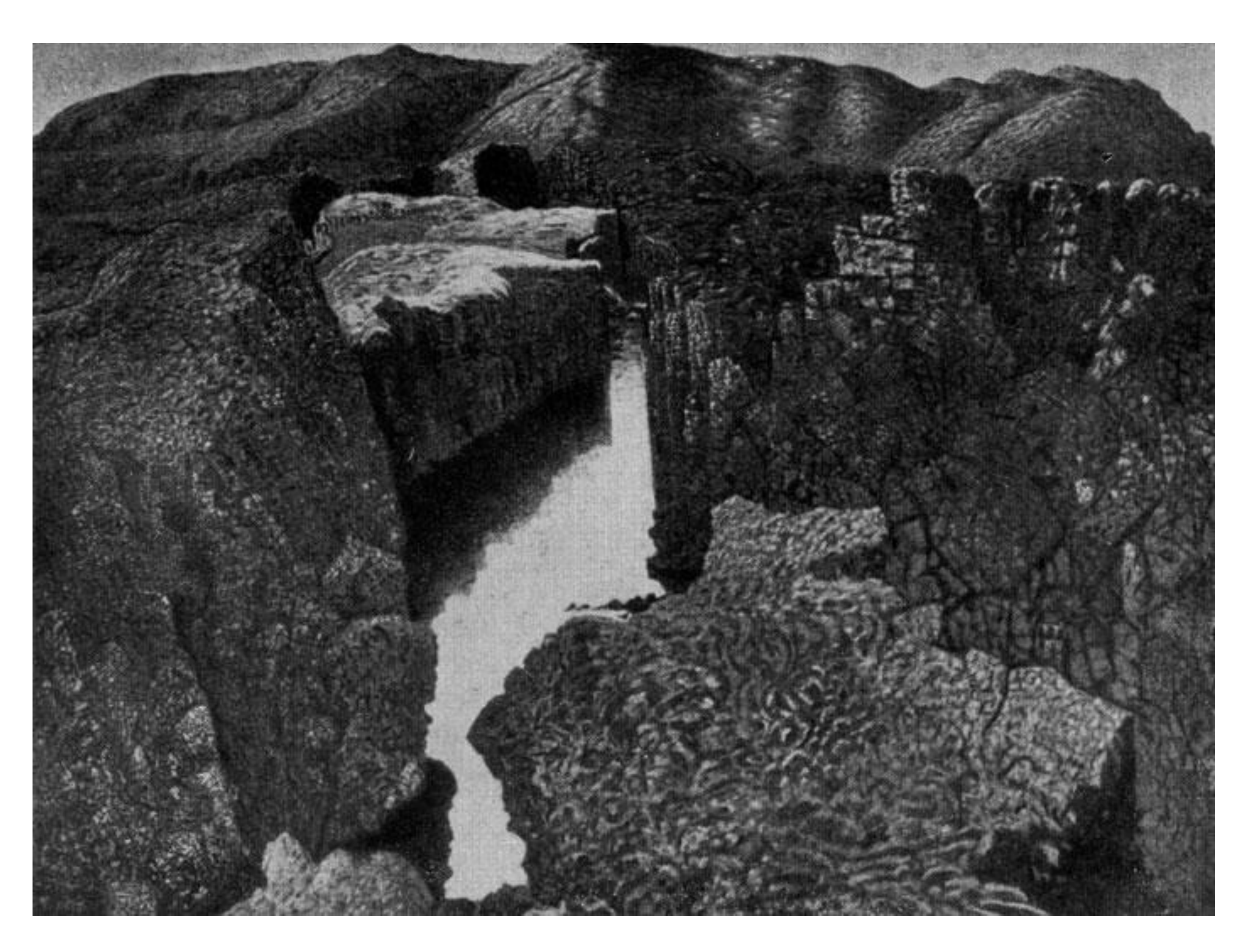
Первыми исландскими художниками были Сигурдур Гудмундсон (1885—1958) и Тоуаринн Торлаухссон (1867—1924). В Исландии не было своей художественной шкоды, и оба они учились в Копенгагене. Гудмундсон был портретистом, Торлаухссон писал преимущественно пейзажи, и его считают зачинателем исландской пейзажной живописи. Оба они работали в традициях датской академической школы.

Однако лишь во втором десятилетии 20 в. появляются подлинно народные художники, которые, несмотря на все трудности, сумели найти яркий и красочный язык для изображения своеобразия природы и жизни Исландии. Аусгримур Йоунссон (1876—1958) учился в Копенгагенской Академии художеств. Его первая выставка состоялась в Рейкьявике в 1903 г. Алтинг (местный парламент) купил у Йоунссона один из пейзажей — вид вулкана Хекла, и художник получил стипендию. Вторая выставка, 1907 г. дала

ему возможность побывать в Италии, Германии и Франции. В искусстве импрессионистов, Ван-Гога Йоунссон нашел созвучие своим живописным исканиям. Передача световоздушной атмосферы, живая игра света и цвета, работа на пленэре — это было то, к чему он стремился.

В 20-х гг. Йоунссон становится одним из ведущих художников Исландии. В эти годы он пишет в темной цветовой гамме, обобщает формы, строит их четкими планами. «Гавань в Рейкьявике» (1923, частное собрание) с геометрически правильными постройками первого плана, гладью воды, на которой рисуются корабли, и замыкающим пейзаж горным кряжем типична для этого периода. С годами палитра Иоунссона вновь становится светлее, холодные краски сменяются более теплыми, появляются перламутрово-розовые тона, свободнее становится мазок.

Вторым крупным художником Исландии стал Йоун Стефаунссон (1881—4962). После трех лет обучения в школе К. Сартмана и работы в Дании и Исландии Стефаунссон попадает в Париж к Матиссу, в мастерской которого работали в то время норвежцы А. Револль и П. Крог, Х. Сервисен и другие. Но, в отличие от них, мы не находим у Стефаунссона прямого влияния Матисса. То, что он создает после 1915 г., вернувшись в Исландию, говорит об оригинальном стиле мастера. В его пейзажах и портретах всегда ощущается скрытое напряжение, весомость и материальность в изображении предметов. Он удивительно точно умеет передавать национальное своеобразие исландского пейзажа. Один из самых поэтичных пейзажей Стефаунссона— «Летняя ночь» (1929; Рейкьявик, Национальная галлерея). Сюжет несложен: на зеркальной глади реки четко рисуются изящные силуэты двух гагар, вдали — голубая гора. Ритмическое чередование горизонтальных красочных плоскостей (земля, река, гора), то теплых, то холодных, создает настроение величавого покоя и тишины летней ночи.



Йоун Стефаунссон. Летняя ночь. 1929 г. Рейкьявик, Национальная гал-лерея.

илл. 208 а

Сосредоточенная внутренняя жизнь присуща и портретам Стефаунссона. Маркус Иварссон (1934; собственность художника) изображен как бы присевшим на минуту и глубоко задумавшимся; некрасивое, худое лицо его с большим носом и полузакрытыми глазами строго и значительно. Той же значительности полон и «Автопортрет» (1930—1935; частное собрание), энергично выполненный, остро моделированный светотенью. В последние годы Стефаунссон отказывается от четкого, несколько плоскостно-декоративного построения картин, контуры смягчаются, в пейзаже появляются мягкие

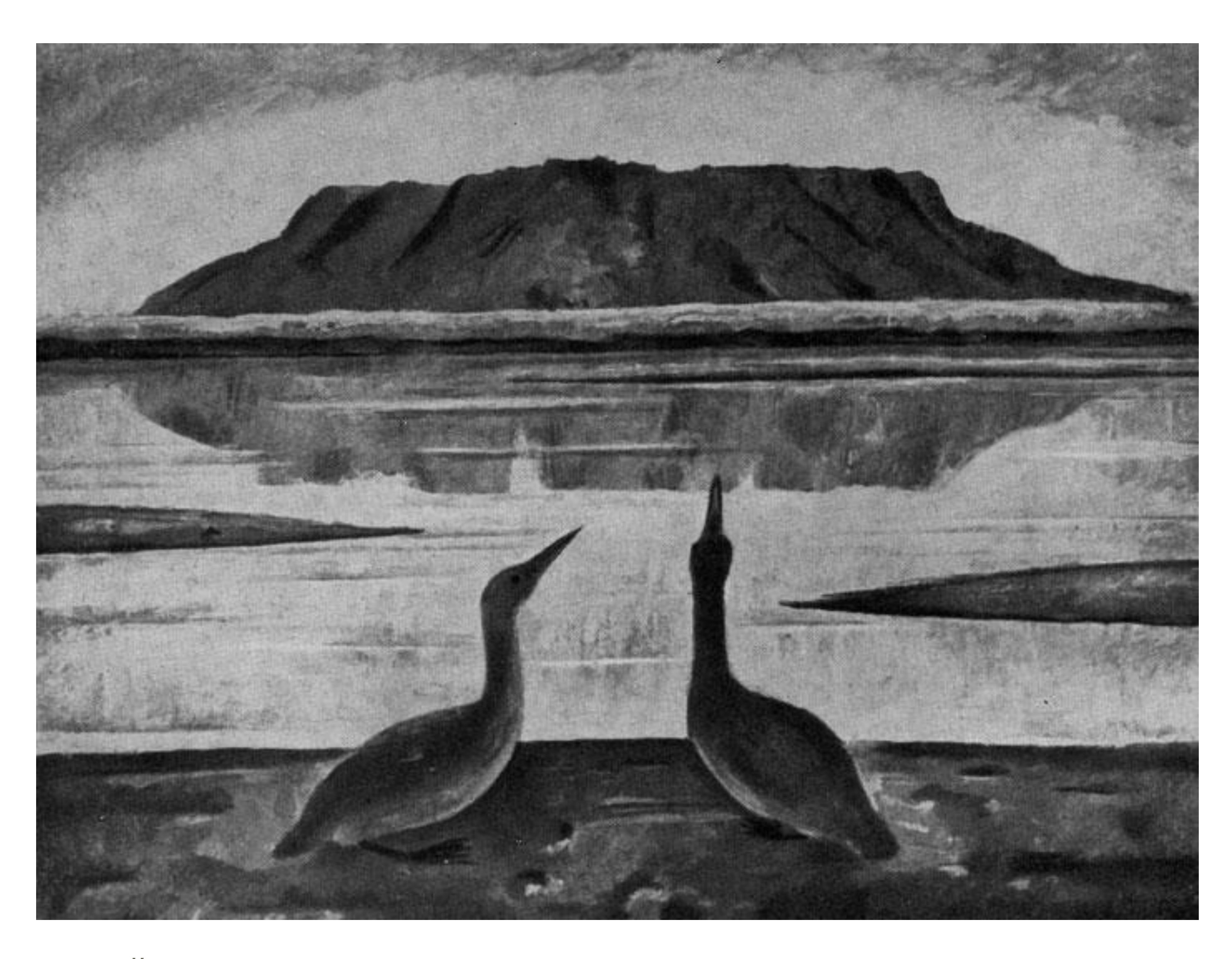
лирические нотки, таково, например, «Раннее утро» (1945—1950; частное собрание) с табуном низкорослых исландских лошадок на залитой солнцем равнине. Стефаунссон был членом датского объединения художников «Грёнинген», ежегодно участвуя в его выставках. В 1930 г. вместе с Э. Мунком он был избран почетным членом Копенгагенской Академии.

Среди художников 20 в. самым любимым исландским народом был Гудмундур Торстеинссон (1891—1924). В его рисунках исландцы увидели самих себя изображенными с теплотой и юмором. Темы Торстеинссон черпал в основном в сагах. Его тролли добродушны и неуклюжи, его призраки удивительны и сказочны, даже дева Мария и святые — это простые исландцы. Помимо саг Торстеинссон иллюст» рировал детские книги, тексты к которым сочинял сам. Много он занимался и прикладным искусством — вырезывал из дерева фигурки, вышивал крестом, шил кукол, делал аппликации из бумаги, шелка, В 1920 г. он создал декоративное панно «Седьмой день в раю»— аппликацию из цветной бумаги, кое-где тронутую пером. Бог-отец и ангелы идут навстречу выходящим из леса фантастическим зверям и птицам. Панно ярко и празднично по цвету, здесь царит дух народной сказки.

Из художников, работающих ныне, нужно прежде всего назвать Йуханнеса Свейнссона Кьярваля (р. 1885). Он начал писать еще в юности, будучи рыбаком на шхуне. Пытался попасть в Лондонскую Академию художеств, но двери Короленской Академии не открылись для простого исландского рыбака. Дания оказалась более гостеприимной, и тридцати трех лет Кьярваль окончил Копенгагенскую Академию. Побывав в Италии в 1923 г., он вернулся в Исландию сложившимся художником. Это мастер-фантаст, в его пейзажах тесно сплетаются мечта и реальность. Такова, например, картина «Мой корабль вернулся домой» (1930; частное собрание). Медленно и спокойно восемь девушек в длинных одеждах идут к берегу, а где-то далеко в море виден белый корабль. Белый-белый, как бывает только в детских сказках, сюжетно он не связан с девушками — это извечная

мечта народа о счастье, о корабле с юга, который никогда не придет.

Сказка живет у Кьярваля и в красках и линиях пейзажа. Мотивами для картин он избирает тонко схваченные «кусочки» природы. То это заросшая мхом застывшая лава, то резкие мазки кисти лепят каменные отроги горы, иссеченные ветром и дождями («Мох и лава», 1939; «Зеленый мох», 1950; «Цветы на красном фоне», 1950—1955). Кьярваль всегда обобщает отдельные наблюдения, создавая целостную грандиозную картину природы Исландии («Тингведллир», 1941; Рейкьявик, частное собрание). Те же приемы обобщения формы мы находим и в его портретах («Фермер», 1946). Колорит картин Кьярваля необычайно утонченный, мазки чистой краски, наложенные густым слоем, создают островыразительную живописную фактуру. В последние годы это увлечение формальными приемами уводит Кьярваля в его пейзажах, которые он называет «палитрами», в отвлеченный мир красок и форм.



Йоуханнес Свейнссон Кьяр-валь. Тингведллир. 1941 г. Рейкьявик, частное собрание.

илл. 208 б

После второй мировой войны наряду с художниками старшего поколения работает большая группа молодежи. Как и в предыдущие десятилетия, преобладающим жанром остается пейзаж, лишь иногда оживленный человеческими фигурами. Подчеркнутый лаконизм, зачастую свойственный картинам исландских художников, идет не от увлечения формальными приемами, а определяется до некоторой степени своеобразием природы Исландии — ее освещением, сияющими льдами— и стремлением художников, избегая всего

случайного, временного, выявлять наиболее постоянное и характерное. Такова картина Снорри Аринбьярнара (р. 1891) «Корабль на берегу Скагестренда» (1949), построенная на сочетании синевы неба, зелени воды и черного пятна корабля. В картинах Гунлёйгура Шкевинга (р. 1904) («По дороге в церковь», 1942; «Моряки в лодке», 1947; «В порту», 1950) передается то солнечная атмосфера холодного дня, то смягченные туманом очертания лодки при бледном свете месяца, то предвечерний покой серенького дня.

В последние десятилетия абстракционизм в Исландии довольно прочно сосуществует с реалистической живописью. Но, в отличие от датского и шведского его вариантов, тяготеющих к сюрреалистическим и конструктивистическим решениям, характер его несколько иной — преобладает увлечение цветовыми абстрактно-декоративными композициями.

Скульптура Исландии по сравнению с живописью занимает явно второе место. Скульпторы Исландии тяготеют к большим монументальным формам свободно стоящих памятников. Крупнейшим скульптором был Эйнар Йоунссон (1874—1954). Его реалистические памятники И. Сигурдссону и первому норвежскому поселенцу украшают площади столицы Исландии. В Рейкьявике есть музей Йоунссона. Интересны работы Аусмундура Свейнссона (р. 1893), создавшего монументальную обобщенную фигуру кузнеца (1930-е гг.).

Из современных скульпторов пользуются известностью портретист Рикардур Йоунссон (р. 1888), Нина Соймундссон, Кристин Пьетурссон и Сигурйоун Оулафссон (р. 1908), работающие в традициях создания монументально-героизированных образов, выработанных их старшими товарищами.

Искусство Финляндии

М. Безрукова (живопись и графика); И. Цагарелли (скульптура); О. Швидковский С. Хан-Магомедов (архитектура)

Формирование финской национальной школы в изобразительном искусстве восходит к первой половине 19 столетия. В 1809 г. по Фридрихсгамскому миру Финляндия вошла в качестве Великого княжества в состав Российской империи, и страна, около 600 лет бывшая шведской провинцией, получила относительную самостоятельность. До этого искусство Финляндии было подвержено шведским, а через Швецию и датским влияниям. Народные традиции сохранились лишь в сказаниях эпоса «Калевала», в коврах ручного ткачества—«рюйю»—ив резьбе по дереву. Эти живые традиции и послужили основой для подъема национального самосознания в первой половине 19 в., чему способствовала деятельность историка и филолога X. Г. Портана, писателя Рунеберга, собирателя рун «Калевалы» Лённрота. В эти годы появляется и ряд художников, ставящих себе целью создание национальной школы в живописи и скульптуре. Большая роль в ее формировании принадлежит возникшему в 1846 г. Финскому художественному обществу, руководимому Робертом Экманом (1808 —1873). Он был автором написанных с документальной точностью жанровых картин, и финские историки называют его «отцом финского искусства». Творчество Экмана способствовало приближению искусства к народной жизни. В пейзажной живописи Вернер Холмберг (1830—1860) прокладывает пути для создания национального пейзажа. Однако подлинный подъем финской живописи падает на 1880—1890-е гг. и связан с именами А. Галлен-Каллела, А. Эдельфельта, Э. Ярнефельта и П. Халонена. Искусство этих живописцев вошло в золотой фонд финской художественной культуры и представляет собой наиболее ценную часть ее вклада в мировое искусство.

Альберт Эдельфельт (1854—1905) был первым финским художником, достигшим мировой известности. Его творчество занимает важное место в истории развития финской живописи. Эдельфельт, швед по происхождению, учился сначала в

Хельсинки, затем в Антверпенской Академии художеств и закончил свое образование в Париже у Ж. Л. Жерома. С именем Эдельфельта связывают зарождение импрессионизма в Финляндии.



Альберт Эдельфельт. Рыбаки с дальних островов. 1898 г. Хельсинки, Атенеум.

илл. 204 а

Эдельфельт начинает как исторический живописец («Шведский король Карл оскорбляет труп своего врага штатгальтера Флемминга в 1537 г.», 1878; Хельсинки, Атенеум), но подлинный расцвет его творчества обусловлен обращением к темам из жизни народа. Лучшими полотнами художника являются «Бабы из Руоколахти» (1887), «Рыбаки с дальних островов» (1898; оба — Хельсинки, Атенеум, «Сказительница Параске» (1893; немецкое частное собрание),

отличающиеся национальной тематикой и яркостью живописного языка. В «Бабах из Руоколахти» художник воссоздает сцену из народной жизни— четыре крестьянки в национальных костюмах беседуют возле церковной ограды. Постоянное стремление к более тонкой передаче световоздушной среды, к созданию целостного колористического звучания картины, выразительность живописной формы, свободное движение кисти — характерные черты манеры Эдельфельта-живописца.

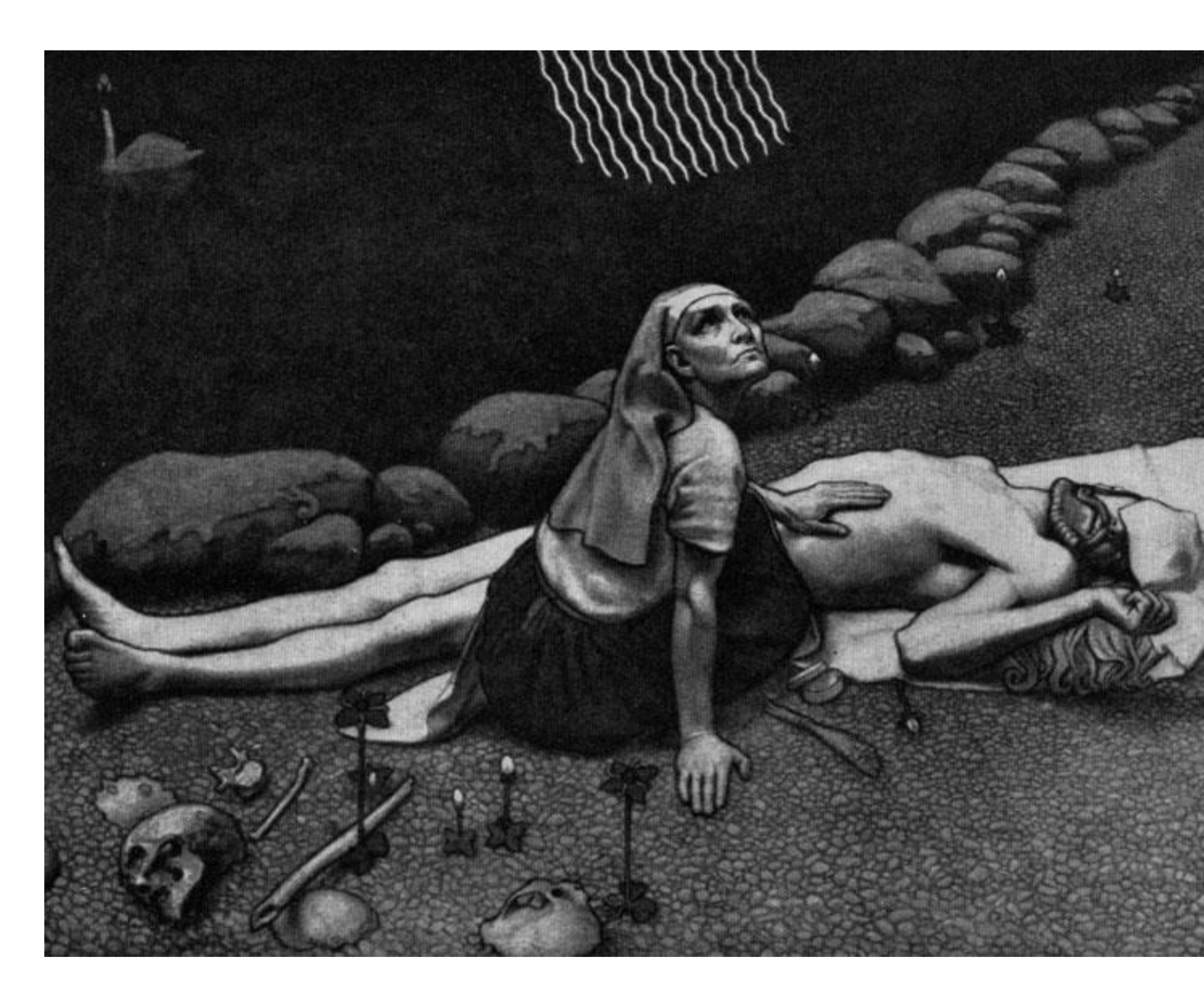
Эдельфельт был выдающимся портретистом, оставившим нам галлерею современников; к числу лучших портретов относятся «Портрет Л. Пастера» (1885), «Портрет певицы А. Акте» (1901), «Портрет матери» (1883; все — Хельсинки, Атенеум). Одной из последних работ Эдельфельта была монументальная роспись «Торжество открытия университета в Або» (1904) для актового зала университета в Хельсинки.

Ээро Ярнефельт (1863—1937) вошел в историю финской живописи как певец жизни финского крестьянина, проникновенный пейзажист и превосходный портретист. Учился он в школе рисования Общества художников в Хельсинки, затем в Петербургской Академии и в Париже. Свои лучшие произведения он создал в 1880—1890-е гг.: «Прачки на берегу» (1889; Хельсинки, частное собрание), «Возвращение из леса с ягодами» (1888; Хямеенлинна, Музей искусств), «Подневольный труд» (1893; Хельсинки, Атенеум). Все они были написаны на основе непосредственных впечатлений. Так, картина «Подневольный труд» рассказывает о непосильной работе крестьян, выкорчевывающих и выжигающих пни. С немым укором смотрит на зрителя девочка-подросток с лицом, покрытым копотью. Ярнефельт создал острохарактерные портреты ряда общественных деятелей Финляндии («Портрет профессора Даниелсона-Калмара», 1896; Хельсинки, частное собрание).

Демократический характер носит и искусство Пеки Халонена (1865—1933), учившегося сначала в Хельсинки, затем в Париже и Италии. Блестяще владея живописной техникой

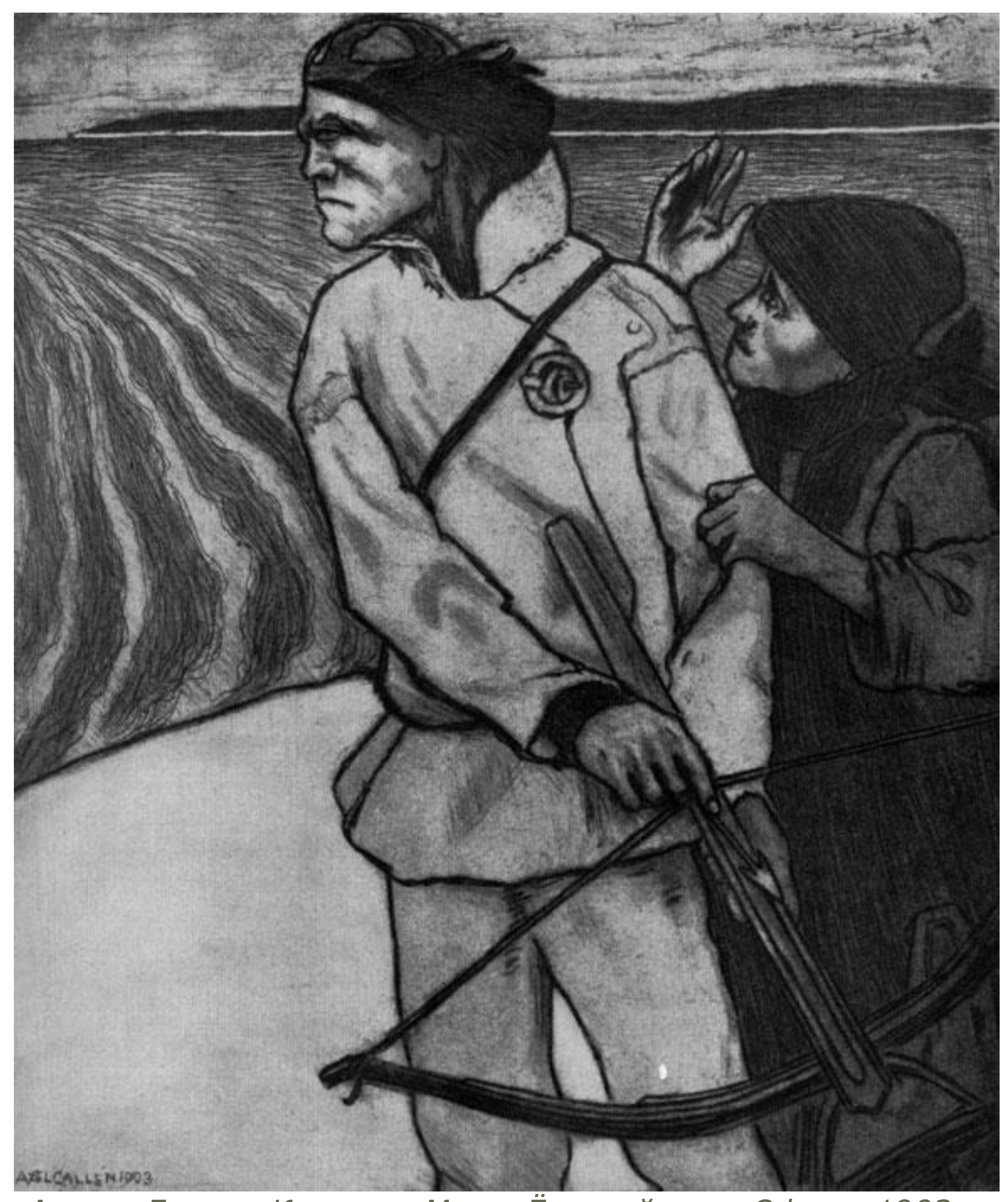
работы на пленэре, Халонен все свое умение приложил к изображению своего народа и родной природы. Так, его «Сплавщики леса у костра» (1893; Хельсинки, Атенеум) пронизаны теплым чувством к суровой природе и бедным людям Финляндии. Обыденные сюжеты Халонен решает в монументально-эпическом плане, и в то же время в пейзажах он раскрывается как тонкий поэт: тихая заводь залива, карельские домики, бурное шествие северной весны — все здесь пронизано лирическим чувством. Несмотря на то, что Ярнефельт и Халонен умерли в 30-х гг., лучшие работы их были созданы в 1890-е гг., и искусство этих живописцев развивалось еще целиком в традициях 19 столетия.

В отличие от них в творчестве самого крупного финского художника, Акселя Галлен-Каллела (1865—1931), нашли отражение те противоречия, которые были характерны для искусства конца 19—начала 20 в. В 1900-е гг. Галлен-Каллела стал одним из ведущих художников формирующегося стиля модерн, и лишь постепенно, в последние два десятилетия жизни он преодолел модернизм и вернулся к реалистической живописи.



Аксель Галлен-Каллела. Мать Лемминкяйнена. Темпера. 1897 г. Хельсинки, Атенеум.

илл. 204 б



Аксель Галлен-Каллела. Месть Ёукахайнена. Офорт. 1903 г.

илл. 205

В ранний период творчества на молодого художника большое влияние оказал Бастьен-Лепаж. Уже работы второй половины 1880-х гг. свидетельствуют о зрелости и мастерстве

таланта художника. Картина «Первый урок» (1889; Хельсинки, Атенеум), изображающая деревенскую избу, в которой старый рыбак слушает читающую девочку, отмечена чертами подлинного реализма. Много путешествуя по стране с целью более глубокого изучения жизни народа, Галлен-Каллела пишет пейзажи и жанровые картины («Пастух из Панаярви», 1892; Хельсинки, частное собрание). В 1890-е гг. расширяется круг тем Галлена, он обращается к карелофинскому национальному эпосу «Калевала» и создает ряд работ на темы эпоса (триптих «Легенда об Айно», 1891, Хельсинки, Атенеум; «Похищение Сампо», 1896, Турку, Музей искусств; «Мать Лемминкяйнена», 1897, Хельсинки, Атенеум, «Месть Ёукахайнена», 1903, офорт). Все больше увлекаясь фантастикой и героикой «Калевалы», Галлен начинает поиски новых стилевых приемов для выражения рациональной специфики, однако эти поиски приводят его к модернистской стилизации, характерной для искусства начала 20 в. Постепенно в его творчестве снижается интерес к большой теме народной жизни. Сочетанием мистики и натурализма отмечены его фрески в надгробной капелле Юселиусу в Пори (1901—1903). Есть черты модернизма и в росписях финского павильона на Всемирной выставке в Париже в 1900 г. На протяжении большого творческого пути Галлен создал много пейзажей, портретов, работал как иллюстратор (иллюстрации к роману «Семь братьев» Алексиса Киви); не все в его наследии может быть принято безоговорочно, но в его лучших произведениях разных лет, созданных до периода увлечения модернизмом и в 20-е гг., мы находим подлинную реалистическую мощь, глубокую народность, дающие право считать Галлен-Каллела большим национальным художником, принесшим славу своей стране; недаром его так высоко ценил М. Горький, ведший с ним многолетнюю переписку.

Талантливой художницей была и Хелена Шерфбек (1862—1946), получившая художественное образование в Петербурге. Ее картина «Выздоравливающий ребенок» (1888; Хельсинки, Атенеум) принадлежит к лучшим достижениям реалистической финской живописи. Но с распространением в конце 19 в. модернизма в Финляндии Шерфбек, как и многие

ее коллеги, уходит от реализма. Противоречиво было и творчество Юхо Симберга (1873—1917), отмеченное чертами мистики и символизма. Влияние модернизма наложило свою печать и на творчество художника очень демократичного по своему складу — Юхо Риссанена (1879—1950).

В начале нового века в искусстве Финляндии усиливаются формалистические тенденции. Начинается отход от реалистических национальных традиций, отступление от задач демократического искусства. В 1912 г. возникает группа «Септем», идейным главой которой был Магнус Энкел (1870—1925); в нее входили В. Томэ, М. Ойнонен и другие. В 1916 г. во главе с Тюкко Саллиненом (1879—1955) была создана другая крупная группировка — «Ноябрь». Художники, входившие в эти группировки, в ущерб содержательности искусства увлекались проблемами света и цвета («Септем») или стремились к искаженному, деформированному изображению действительности («Ноябрь»), Одной из наиболее значительных группировок последнего времени является группа «Призма», возникшая в 1956 г. и объединяющая художников, работающих в самых различных манерах. Сюда входят Зигрид Шауман (р. 1877), Рагнар Эклунд (1892—1960)—представители старшего поколения живописцев, а также Сам Ванни (р. 1908), работающий по преимуществу в абстрактной манере, и другие.

С конца 50-х гг. абстракционизм захватывает все большие круги финских художников. Но наряду с этим ряд художников-живописцев, таких, как Леннарт Сегерстроде (р. 1892), Свен Грёнвалл (р. 1908), Эва Седерстрём (р. 1909), Ээро Нелимаркка (р. 1891) и другие, продолжают работать в реалистических традициях.

Значительное место в искусстве Финляндии занимает графика, расцвет которой в 19 столетии был связан с именами Галлен-Каллела, А. Эдельфельта, Ю. Симберга. В наши дни продолжателями лучших демократических традиций в графическом искусстве Финляндии являются Эркки Тантту (р. 1917), Леннарт Сегерстроле, Вилхо Аскола (р. 1906) и другие

мастера. Несмотря на различие творческих манер и жанров, в которых они работают, их объединяет стремление показать конкретную жизнь сегодняшней Финляндии, любовь к простому человеку. Л. Сегерстроле, представитель старшего поколения графиков, свои листы «Охотники за тюленями» (1938), «После бури» (1938, сухая игла) посвящает теме труда, они пронизаны сочувствием к простому человеку-труженику. Красоту труда воспевает в своих гравюрах «Лес везут» (1954), «Сплавщики» (1955) и др. Э. Тантту. Его листы отличаются монументальной трактовкой образа человека и поэтичностью изображения родной природы. Красоту и суровость финского пейзажа передает в своих графических работах «Зимнее утро» (1956), «Озеро в Лаппи-Эби» (1958) В. Аскола.

Замечательным мастером книжной иллюстрации является Тапио Тапиоваара (р. 1908), автор графических листов на остросоциальные темы («События в Кеми в 1949 г.», 1950).

Значительное место в художественной жизни Финляндии занимает получившая широкое развитие скульптура. Первыми учителями финских скульпторов были шведские мастера. Основоположником финской скульптуры считается Карл Энеас Шёстранд (1828—1906), приехавший в 1856 г. в тогдашнюю столицу Финляндии — Турку. Он был приглашен для создания памятника X. Г. Портану, крупнейшему собирателю финского эпоса; этот памятник и по сей день пользуется заслуженным признанием. Тогда же он начинает интересоваться эпосом «Калевала» и исполняет ряд произведений на темы эпоса («Куллерво заговаривает свою саблю», 1867; Хельсинки, парк Гесперна). Шёстранд известен не только как художник, но прежде всего как мастер, организовавший свою школу. Реалистические традиции этой школы можно проследить до начала 20 столетия.

Среди его учеников были такие известные финские скульпторы, как Вальтер Руненберг (1836—1920) и Иоханнес Такканен (1849—1885). Эти мастера были представителями двух линий развития финской скульптуры. Начав

художественное образование у Шёстранда, они продолжили его в Копенгагене и Риме, Но по-разному сложились их судьбы. Для сына известного финского поэта, близкого к правящим шведским кругам, Вальтера Руненберга путь в искусство был простым и легким. И на родине и в Париже, где он обосновался с середины 1870-х гг., его классицистические портреты и памятники, полные внешней патетики и идеализации, пользовались успехом («Психея с орлом Юпитера», 1875, мрамор, Хельсинки. Атенеум аллегорическая скульптура «Печальная Финляндия», 1883, бронза). Но, несмотря на успех и официальные заказы, этот мастер-классицист ничего не дал своего для развития финской национальной скульптуры — он лишь ввел ее в русло римской академической школы того времени, Иоханнесу Такканену, сыну бедного крестьянина, было много труднее. Талантливому скульптору, всю свою короткую жизнь принужденному бороться с нуждой (он умер 36 лет в Риме, почти нищим, среди людей, которые не могли даже понять последних слов умирающего), не удалось добиться признания. Такканен не смог раскрыть своего дарования — приложить силы к выполнению монументальных скульптур. Но даже те небольшие статуэтки, которые сохранились, свидетельствуют о большом и оригинальном даровании мастера. Такканена справедливо называли певцом женской красоты, его статуэтки полны лиризма и мягкости («Прикованная Андромеда», 1882; «Айно»—мотив из «Калевалы», 1876; обе — Хельсинки, Атенеум).

Простота, естественность, национальные типы и образы—все это выглядело слишком смело и необычно для классицистического Рима. Поддержки же со стороны родины Такканен не получил. Так Финляндия потеряла своего первого национального художника.

В 1880—1890-х гг. скульптура становится в Финляндии одним из ведущих жанров. В городах устанавливаются памятники крупным деятелям, создается парковая скульптура, рельефы для украшения общественных и частных зданий. Основной направленностью всей монументальной скульптуры

была пропаганда национальных идей; именно в эти десятилетия наиболее четко определяется художественная ориентация финских мастеров ваяния и те пути, по которым пойдет современная финская скульптура. Салонно-традиционная линия была очень наглядно представлена творчеством Вилле Валлгрена (1855—1940). Наиболее ярким мастером, развивающим народные традиции финской скульптуры, был Эмиль Викстрём (1864—1942).

Валлгрен около 1880 г. поселился в Париже. Большой успех у парижской «широкой» публики снискали мелкие жанровые статуэтки Валлгрена («Марьятта», 1886, мрамор, Турку, Музей искусств; «Эхо», 1887, мрамор; «Весна», 1895, золото, обе — Хельсинки, Атенеум, и др.). Его произведениям присущи вычурная декоративность, чувственность, а зачастую и слащавость. В конце 1890-х гг. он начинает увлекаться вытянутыми пропорциями, извилистой линией контура. С годами у него все больше проявляется тяготение к декоративности и литературности. Когда же Валлгрен пытался изображать своих кокетливых девушек в монументальных формах (фонтан «Хавис Аманда» в Хельсинки, 1908), он терпел неудачу, так как был мастером малых форм.

В отличие от Валлгрена Эмиль Викстрём только в 1890-х гг. отдает дань французской салонной виртуозности («Сон невинности», 1891; Хельсинки, Атенеум). Уже в 1900-е гг. искусство его мужает. История и современность Финляндии становятся основными темами его работ. Меняется и обработка материала, некоторая вычурность уступает место крепкой пластической форме. Такова одна из его центральных работ — фриз на главном фасаде палаты представителей сейма (1902, Хельсинки). Эта грандиозная композиция, выполненная в бронзе, состоит из аллегорических сцен, рассказывающих об истории финского народа, его работе и борьбе за независимость. Викстрём известен и как мастер портретной и монументальной скульптуры. В 1886 г. он выполнил удачный портрет живописца Галлен-Каллела (бронза, Хельсинки, Атенеум), в 1902г.— памятник собирателю эпоса «Калевала» Лённроту (Хельсинки), композицию «Сплавщики леса». Одной

из его последних работ был памятник И. В. Снеллману (1923, Хельсинки). Монументальным и портретным работам Викстрёма присущи глубокий реализм, умение найти наиболее характерное, типическое в портретируемом.

Учеником Викстрёма был Эмиль Халонен (1875—1950), возродивший народные традиции резьбы по дереву. Ему принадлежат многочисленные рельефы из сосны («Объездчик оленя», 1899), скульптуры в дереве («Молодая девушка», 1908; обе работы —Хельсинки, Атенеум). Наиболее интересной работой Халонена были рельефы для финского павильона на Всемирной выставке в Париже в 1900 г. (Хельсинки, Атенеум), выполненные в несколько архаической манере, имитирующей народную резьбу по дереву; просто и лаконично они воспроизводили сценки народной жизни. Приемы резьбы по дереву, выработанные Халоненом, продолжили и развили такие скульпторы, как Альбин Каасинен (р. 1892) и Ханнес Аутере (р. 1888), создатели сценок из народной жизни, с большим юмором и мастерством рассказывающие о своих современниках.

В 1910 г. по инициативе Феликса Нюлунда (1878—1940) был создан Союз скульпторов Финляндии, сыгравший большую организующую роль. Для ранних работ самого Нюлунда характерно стремление к обобщенной пластической форме при сохранении интереса к психологической характеристике модели. Особенно хороши его детские портреты («Эрвин», 1906, мрамор; Хельсинки, Атенеум), отличающиеся свежестью и теплотой. Позднее Нюлунд, как большинство художников старшего поколения, увлекся модернистскими течениями и отошел от реализма.

Десятые-двадцатые годы ознаменованы в финском искусстве тяготением к экспрессионизму, а затем к абстракционизму. Начинаются поиски «самодовлеющего объема», «чистой формы» и т. д., и лишь немногим скульпторам удается противостоять этим чуждым влияниям. Среди них нужно в первую очередь назвать крупнейшего современного

скульптора-реалиста, принесшего Финляндии мировую славу,— Вяйнё Аалтонена (р. 1894).

Художественное образование Аалтонен получил в школе рисования в Турку под руководством В. Вестерхольма. Школа выпускала живописцев, но, вопреки предположениям своих учителей, Аалтонен стал скульптором. Искусство ваяния привлекало его с самого детства, оно было его призванием. Аалтонен — тот мастер, о котором в Финляндии говорят, что он разбудил от вечного сна гранитные скалы. Черный и красный гранит стал излюбленным материалом Аалтонена. Диапазон этого художника необычайно широк: им создана огромная портретная галлерея современников, парковые скульптуры и статуи атлетов, надгробные памятники и монументальные рельефы, украшающие правительственные и общественные здания, камерная скульптура из дерева и терракоты, картины маслом и темперы на темы «Калевалы». Уже ранние работы Аалтонена — серия так называемых «Дев» («Девушка, идущая вброд», 1917—1922, гранит; «Сидящая молодая девушка», 1923—1925, гранит; все в частных собраниях)— вызвали интерес публики своим большим лиризмом, теплотой и поэтичностью в изображении обнаженного женского тела и необычайной мягкостью обработки материала. В эти же годы Аалтонена занимает и тема обнаженного мужского тела, и он создает один из своих шедевров — статую бегуна Пааво Нурми (1924—1925, бронза; Хельсинки); легкость, уверенность и свобода сильного, мускулистого тела прекрасно переданы скульптором. Едва касаясь ногой постамента, Нурми как будто летит вперед.

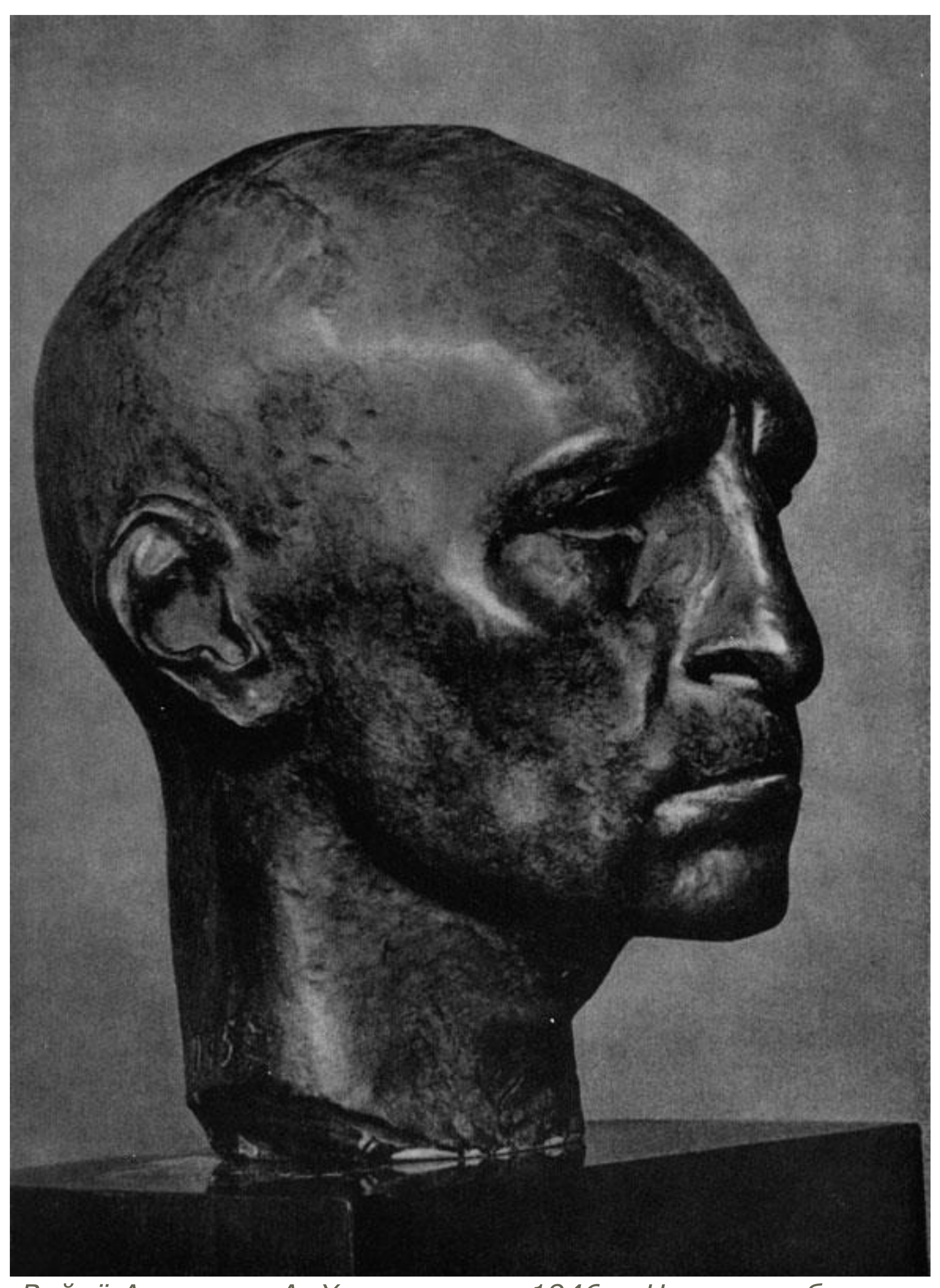
Портретным искусством Аалтонен начинает заниматься еще в юношеские годы и продолжает работу в этом жанре по сей день. Его можно считать одним из создателей современного финского скульптурного портрета. Его искусство основано на глубоком проникновении во внутренний мир портретируемого и жестком отборе элементов, из которых слагается характеристика модели.

Среди лучших портретных работ Аалтонена можно назвать портрет писательницы Марии Иотуни (1919, мрамор; частное собрание) с добрым, чуть грустным лицом; суровая, полная силы и достоинства голова В. Вестерхольма (1925, гранит; частное собрание) передает глубокую сосредоточенность учителя Аалтонена. Прекрасны портреты композитора Яна Сибелиуса (1935, мрамор; Пори, Дом-музей Сибелиуса), чья могучая голова как бы вырастает из каменного блока, и поэта Аарро Хеллаакоски (1946, бронза; частное собрание), где предельный лаконизм форм и средств выражения не мешает воссозданию облика этого разочаровавшегося в жизни друга юности Аалтонена.



Вяйнё Аалтонен. Мир. Гипс. 1950— 1952 гг.

илл. 206



Вяйнё Аалтонен. А. Хеллаакоски. 1946 г. Частное собрание.

илл. 207

Большой интерес представляют монументальные работы Аалтонена. Глубоко национальны по трактовке образов его обнаженные фигуры на мосту в Тампере (1927—1929, бронза). Прекрасна в своей строгой сдержанности героиня «Калевалы» «Марьятта» (1934, бронза; собственность автора): молодая женщина в ниспадающем до земли платье стоит, высоко подняв на руках ребенка, взор ее полон грусти и нежности, плавны очертания ее стройного силуэта. Памятник Алексису Киви (1934, бронза) в Хельсинки воссоздает печальный образ великого финского писателя, который рано умер в нищете, так и не получив при жизни признания. Горькие мысли обуревают сидящего в глубокой задумчивости человека, поникла голова, бессильно упали на колени руки. Строгие формы очень компактного памятника хорошо вписаны в ансамбль города.

Среди монументальных рельефов Аалтонена памятник в честь первых финских переселенцев в Делавере (Канада; 1938, красный гранит) занимает особое место — это, пожалуй, одна из самых национальных по духу его вещей. Памятник представляет собой плиту, продольные стороны которой украшены рельефами. Особенно хорош рельеф «Прощание с родным берегом». Далеко в море видны очертания корабля, а на переднем плане, у каменистого берега, в суровом молчании застыли провожающие; через несколько минут лодка доставит смельчаков на корабль, идущий в неведомые страны в поисках лучшей жизни. Всегда избегающий патетики, эффектов и резких движений, Аалтонен выбрал тот момент, когда все слова уже сказаны — наступила минута молчания. Крайней лапидарности пластического решения рельефа противостоит четкая проработанность контурного рисунка фигур.

Эту национальную специфику и в типажах и в трактовке образов мы находим и в живописных и графических работах Аалтонена, таких, как «Куллерво» (1930— 1940, темпера), в поэтичном «Возвращении с вечернего удоя» (1939, рисунок; обе — собственность автора).

Темы мира и дружбы между народами, солидарности трудящихся близки и дороги Аалтонену. К 1952 г. относится

бронзовый памятник «Дружба», символизирующий дружбу финского города Турку и шведского города Гётеборга (памятники установлены в обоих городах). Большим вкладом в дело мира явилась скульптура Аалтонена «Мир» в Лахти (1950—1952, гранит), изображающая мир в виде монументальной фигуры женщины с высоко воздетыми руками, как бы преграждающей дорогу войне. За эту скульптуру в 1954 г. Всемирным Советом Мира Аалтонену была вручена золотая медаль.

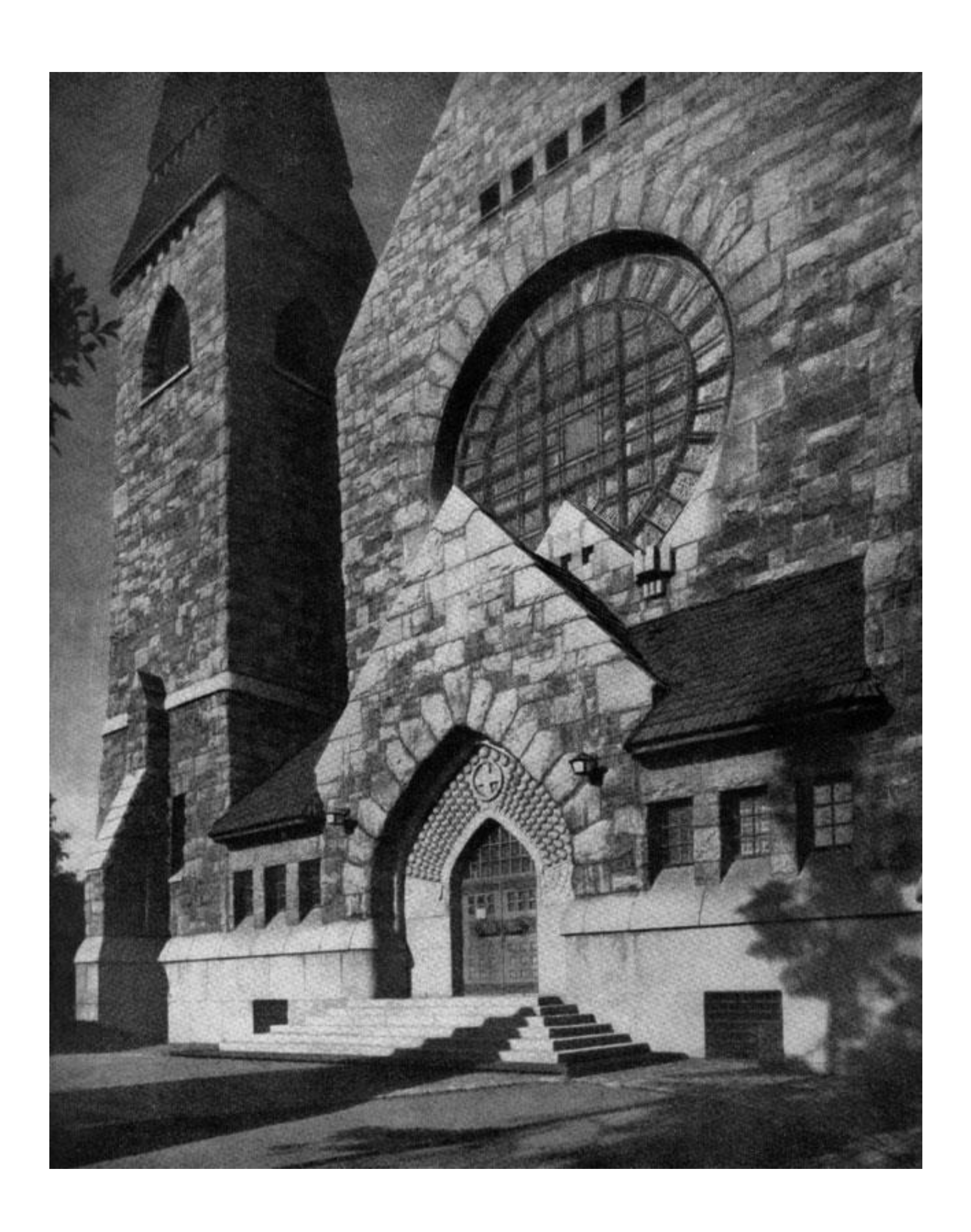
Несмотря на то, что в последние десятилетия в финской скульптуре абстракционизм как официальное направление занял довольно прочное место, большая группа молодых художников, новаторски развивая реалистические основы искусства как в портретной, так и в монументальной скульптуре, не дает абстракционистам занять ведущее место. Среди мастеров-реалистов нужно назвать таких крупных художников, как Эсси Ренвалл (р. 1911) и Аймо Тукияйнен (р. 1917). Эсси Ренвалл — художница тонкого, лирического дарования, ей принадлежит много портретов современников («Онни Окконен», бронза), особенно привлекают ее детские образы. Помимо портретов Ренвалл создает и обобщенные образы простых людей («Текстильщица», бронза; парк в Тампере). Ренвалл работает в мраморе и бронзе, а последнее время для усиления выразительности применяет инкрустацию цветными камнями и металлом. Аймо Тукияйнен создает монументально трактованные портреты («Портрет Товио Пекканена», 1956, бронза) и памятники (памятник Еету Салину, 1955, бронза); этот установленный посреди бассейна памятник изображает усталого человека в рабочей одежде, склонившегося на колено, чтобы смыть с лица пыль.

Борьбе за укрепление мира во многом посвящено и медальерное искусство Финляндии, достигшее высокого расцвета за последние десятилетия. Удивительно тонки, гармоничны и пластичны медали Аалтонена, Герды Квист (р. 1883) и других мастеров, посвященные выдающимся современникам и событиям.

* * *

Девяностые годы 19 столетия ознаменовались решительным переломом в развитии финской архитектуры, которая, отойдя от традиционного классицистического академизма, встала на путь поисков в духе нового национально-романтического направления. Характерное для этого периода внимание к финскому и карельскому народному зодчеству было связано с ростом национального самосознания и в то же время перекликалось с тенденцией использования местных материалов, проявившейся в западноевропейской (особенно английской и шведской) архитектуре. В общее русло освоения национальной культуры Суоми в последнее десятилетие 19 века влились исследования архитекторов Ю. Бломстеда и В. Суксдорфа («Карельские постройки и декоративные формы», 1900), работы финских художников, воспевающих своеобразную красоту этой северной страны, музыка Яна Сибедиуса (симфоническая поэма «Финляндия», легенда «Туонельский лебедь», «Весенняя песня»), рисующая картины суровой природы края.

В этой атмосфере формируется плеяда выдающихся финских зодчих, среди которых наиболее видное место занимают Ларе Сонк, Герман Гезелиус, Армас Линдгрен и особенно Элиэль Сааринен (1873—1950). Сонк одним из первых использовал в эти годы бревенчатые здания и кладку из грубого камня для достижения особой выразительности архитектуры национального романтизма. Его собор в Тампере (1902—1907) получил широкую и заслуженную известность благодаря Эмоциональности образа, силе и гармоничности замысла.

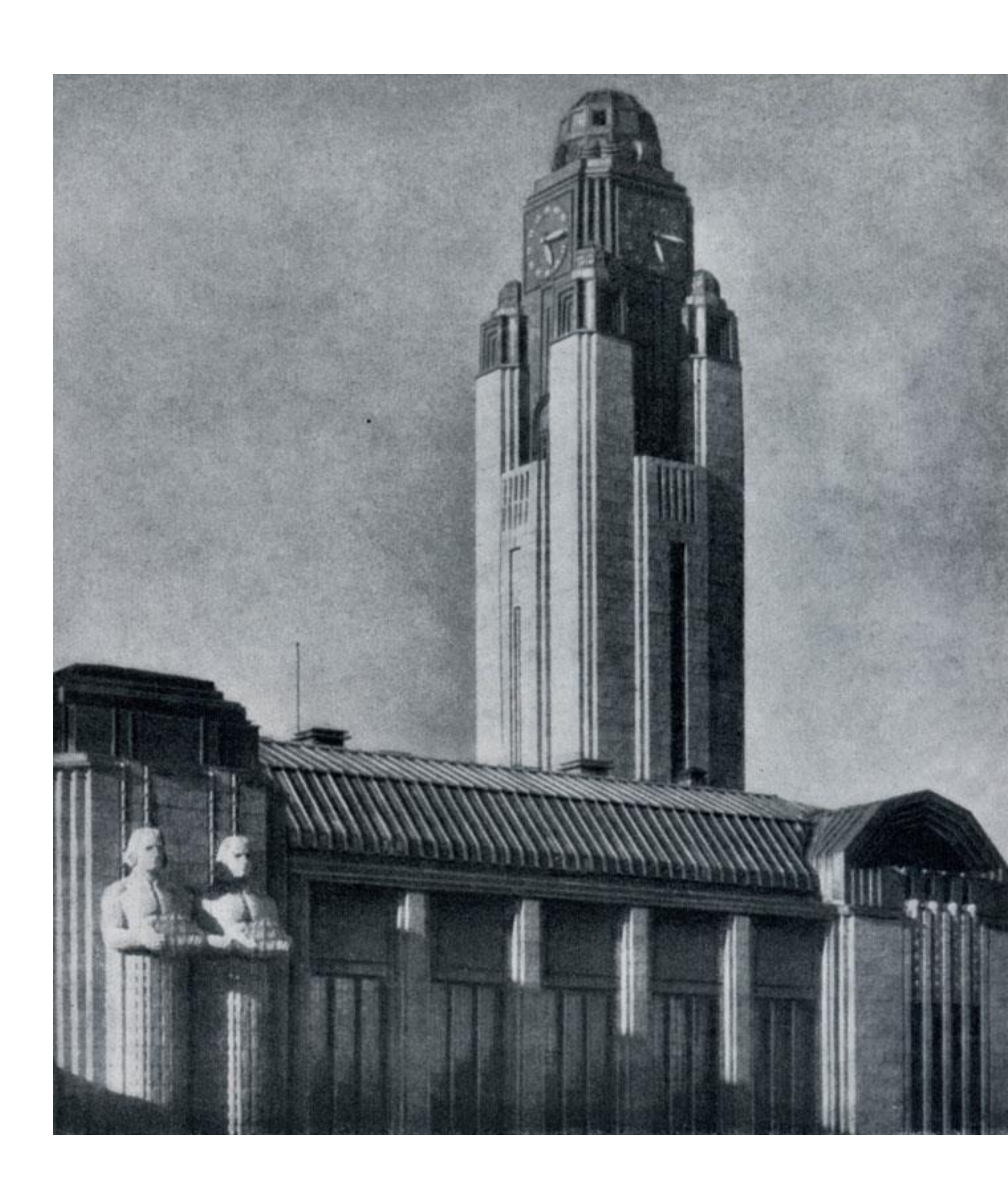


Ларе Сонк. Собор в Тампере. 1902— 1907 гг. Фрагмент западного фасада.

илл. 199

На Всемирной выставке в Париже в 1900 г. получил широкое признание финский павильон, созданный Гезелиусом, Линдгреном и Саариненом, который выделялся на фоне массы эклектических и перегруженных декором построек своей простотой и композиционной ясностью. Одним из наиболее ярких произведений этого периода является жилой дом во Втрэске, построенный для себя группой архитекторов в 1902 г. Здание отличается исключительной монументальностью, живописной композицией масс и органически сливается с окружающей природой. В этом сооружении до высокой степени совершенства доведены свободная планировка помещений и использование выразительных возможностей дерева и гранита.

Большое значение для финской архитектуры этого периода, как признают сами финские зодчие, имела связь с современной им русской художественной культурой, в которой в эти годы был широко распространен интерес к освоению традиций народного зодчества, прикладного искусства, фольклора (*Это влияние определялось существованием тесных культурных связей между русским и финским искусством. В частности, Элиэль Сааринен был действительным членом Петербургской Академии художеств и поддерживал постоянные контакты с такими деятелями русской культуры, как М. Горький, И. Грабарь, Н. Рерих и другие.*).



Элиэль Сааринен. Вокзал в Хельсинки. 1910—1914 гг. Проект 1904 г. Фрагмент главного фасада.

илл. 198

К концу первого десятилетия 20 в. в Финляндии складывается новое направление, близкое по своему характеру к русскому модерну, но отличающееся от него большим лаконизмом и сдержанностью. Здесь также самым крупным мастером выступает Элиэль Сааринен. В его проектах Дворца мира в Гааге (1905), финляндского сейма (1908), ратуши в Таллине (1912) и особенно в осуществленном проекте железнодорожного вокзала в Хельсинки (1904—1914) получает развитие излюбленный Саариненом прием противопоставления массивной башни и тяжелого горизонтального объема, служащего для нее как бы незыблемым основанием. Своего апогея эта тема достигает в проекте Дома-музея национальной культуры, известного под названием Дома Калевалы в Мунккиниеми (1921), где красивое по своему рисунку и пропорциональному строю здание тяжеловесностью своих форм напоминает крепостное сооружение, созданное как бы путем обработки вершины гранитной скалы. Разработанный Саариненом образ общественного здания несколько суров и мрачен, но он неповторимо своеобразен и органически связан с национальными особенностями финской архитектуры.

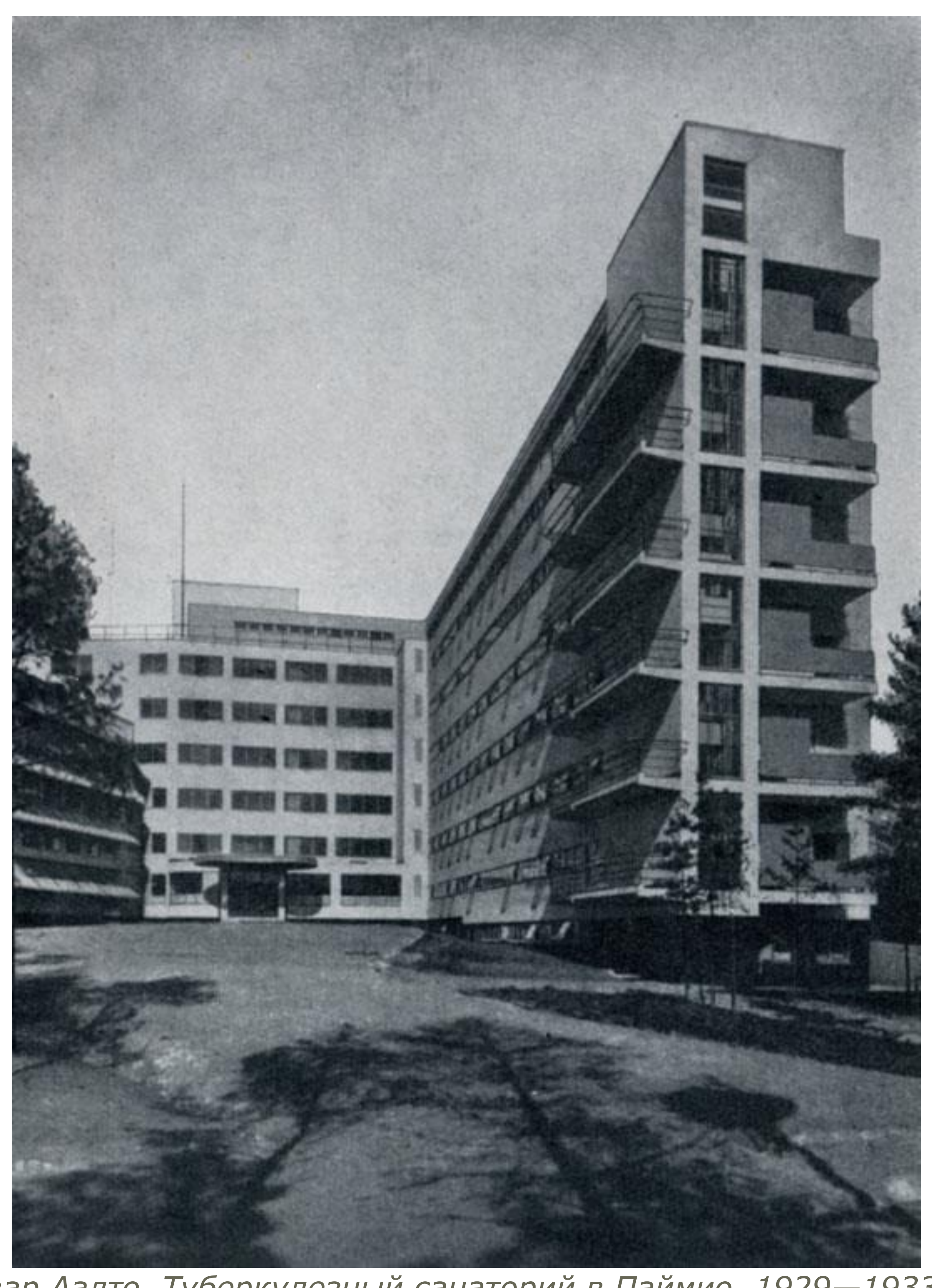
К этому периоду относятся и первые градостроительные работы Сааринена (конкурсный проект Канберры, 1912; генеральный план Мунккиниеми-Хаага, 1910— 1915), в которых стремление к максимальной монументализации крупных городских комплексов сочетается с зарождающимися новыми представлениями об организме населенного пункта и дифференциации его отдельных частей.

Окончание первой мировой войны и предоставление Финляндии по инициативе В. И. Ленина государственной самостоятельности было ознаменовано в области архитектуры рядом крупных градостроительных работ. Наиболее значительной из них был проект Большого Хельсинки (1918),

выдвинувший Элиэля Сааринена в число признанных авторитетов мирового градостроительства. В проекте была проведена дифференциация жилых районов столицы и децентрализация расселения в городах-спутниках с последовательностью, которой ранее никто не добивался. Автор превосходно использовал изрезанные озерами и заливами пригородные территории для локализации отдельных жилых комплексов, органично вписанных в природу.

В 20—30-х гг. в Финляндии строится ряд крупных и значительных по своей архитектуре общественных и торговых зданий. Среди них выделяется здание парламента (1931, архитектор И. Сирен). Характерно, что это сооружение выдержано в уравновешенных строгих формах неоклассицизма, сохранивших до 30-х гг. сильные позиции в Финляндии.

Интересным и более современным по своим формам был выстроенный в Хельсинки в 1926—1931 гг. еще одним видным представителем финской архитектуры, Сигурдом Фростерусом, универмаг фирмы Штокман. В его внешних формах отразился присущий финской архитектуре этого времени монументализм. Интерьеры универмага, выстроенного на основе железобетонного каркаса, получили обширное, широко открытое и свободно организованное торговое пространство, характерное для новых сооружений этого типа.



Алвар Аалто. Туберкулезный санаторий в Паймио. 1929—1933 гг.

илл. 200 а

С 30-х гг. 20 в. ведущей фигурой финской архитектуры становится Алвар Аалто (р. 1898)—талантливый зодчий, вышедший из семьи лесника и завоевавший впоследствии, как и Элиэль Сааринен, мировую известность и вошедший в число крупнейших архитекторов нашего времени. В 1929—1933 гг. А. Аалто строит туберкулезный санаторий в Паймио на юго-западе Финляндии, целиком выдержанный в духе европейского функционализма и в то же время отличающийся местным своеобразием — исключительной чистотой и свежестью своих архитектурных форм, свободной композицией объемов, органичной связью с рельефом и лесистым ландшафтом края. Наряду со зданием Баухауза в Дессау В. Гропиуса и работами Ле Корбюзье это сооружение является одним из самых знаменитых и этапных в развитии современной архитектуры. Другой работой А. Аалто, так же как и санаторий в Паймио, заслуженно считающейся одной из лучших европейских построек 30-х гг., стало здание библиотеки в Выборге. В нем привлекает внимание тщательно продуманная функциональная основа плана, правдивость внешнего облика сооружения и большая эмоциональная выразительность. В лекционном зале библиотеки применен специальный деревянный акустический потолок криволинейного очертания, придавший интерьеру своеобразие и новую для тех лет форму.

Заслугой Аалто в этом и в ряде других сооружений явилось то, что, воспринимая рационалистическую основу конструктивизма и используя ее на финской почве, он с самого начала выступил против ее ограниченности и приступил к разработке эстетических принципов нового направления, к поискам его художественного языка. Аалто отмечал, что «технический функционализм не может быть единственным в архитектуре» и что одной из важных задач современного зодчества «является решение психологических проблем». В числе других значительных произведений А. Аалто следует упомянуть финский павильон на Международной выставке в Нью-Йорке, виллу Майреа в Ноормарку, деревообрабатывающую фабрику в Суниле (1936—1939). В последней работе, Аалто выступает также в

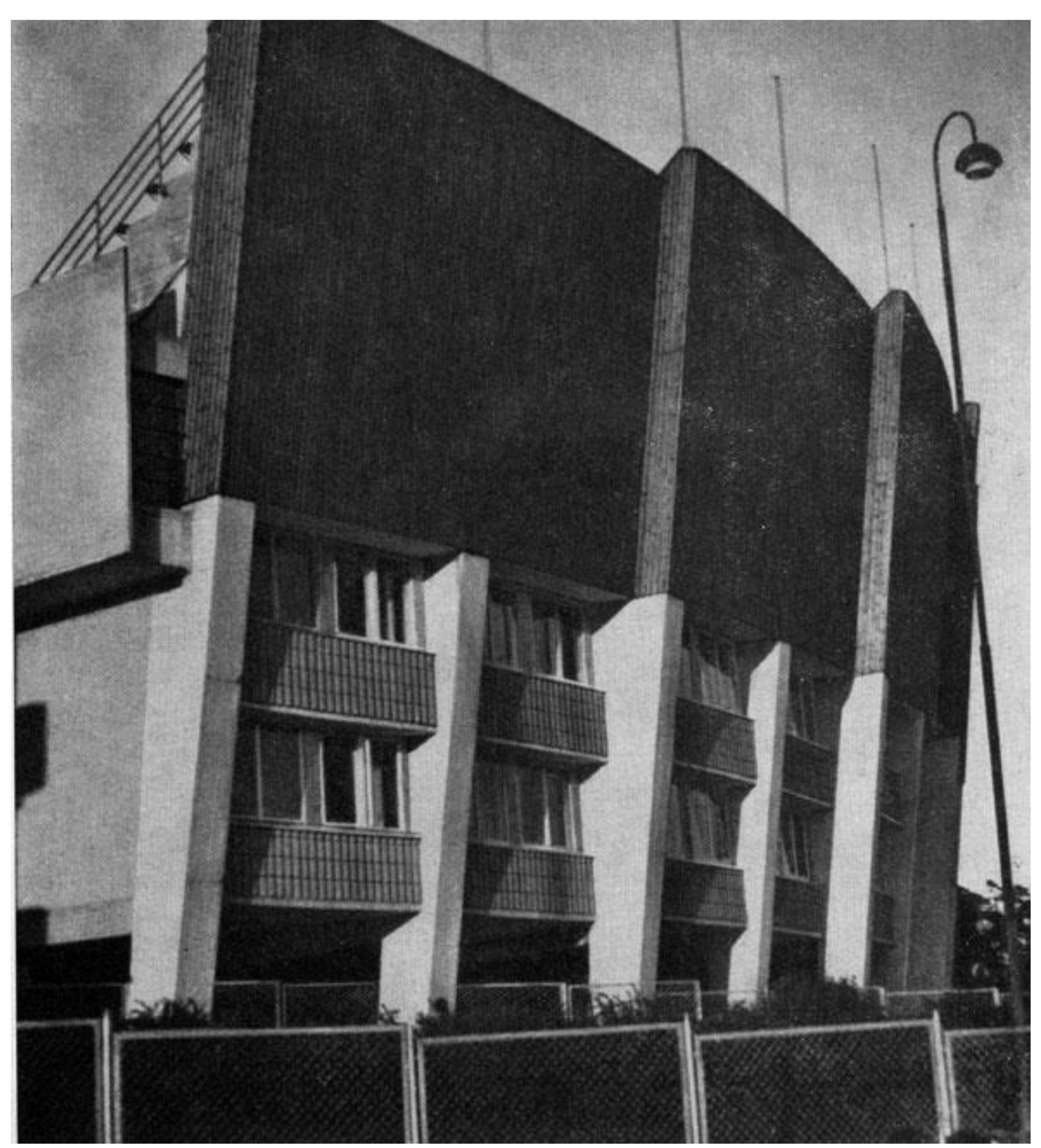
качестве градостроителя: он создает не только комплекс промышленных объектов, но и жилой поселок для рабочих, продолжающий лучшие традиции финского зодчества— учет и бережное использование природного окружения.

Новые черты в архитектуре общественных сооружений вносит Эрик Брюгман (1891—1955). Он первым в Скандинавских странах широко раскрывает интерьер с помощью стеклянного витража в окружающее пространство (часовня в Турку, 1938—1941), стремясь создать новый художественный эффект и новое единство архитектуры и природы.



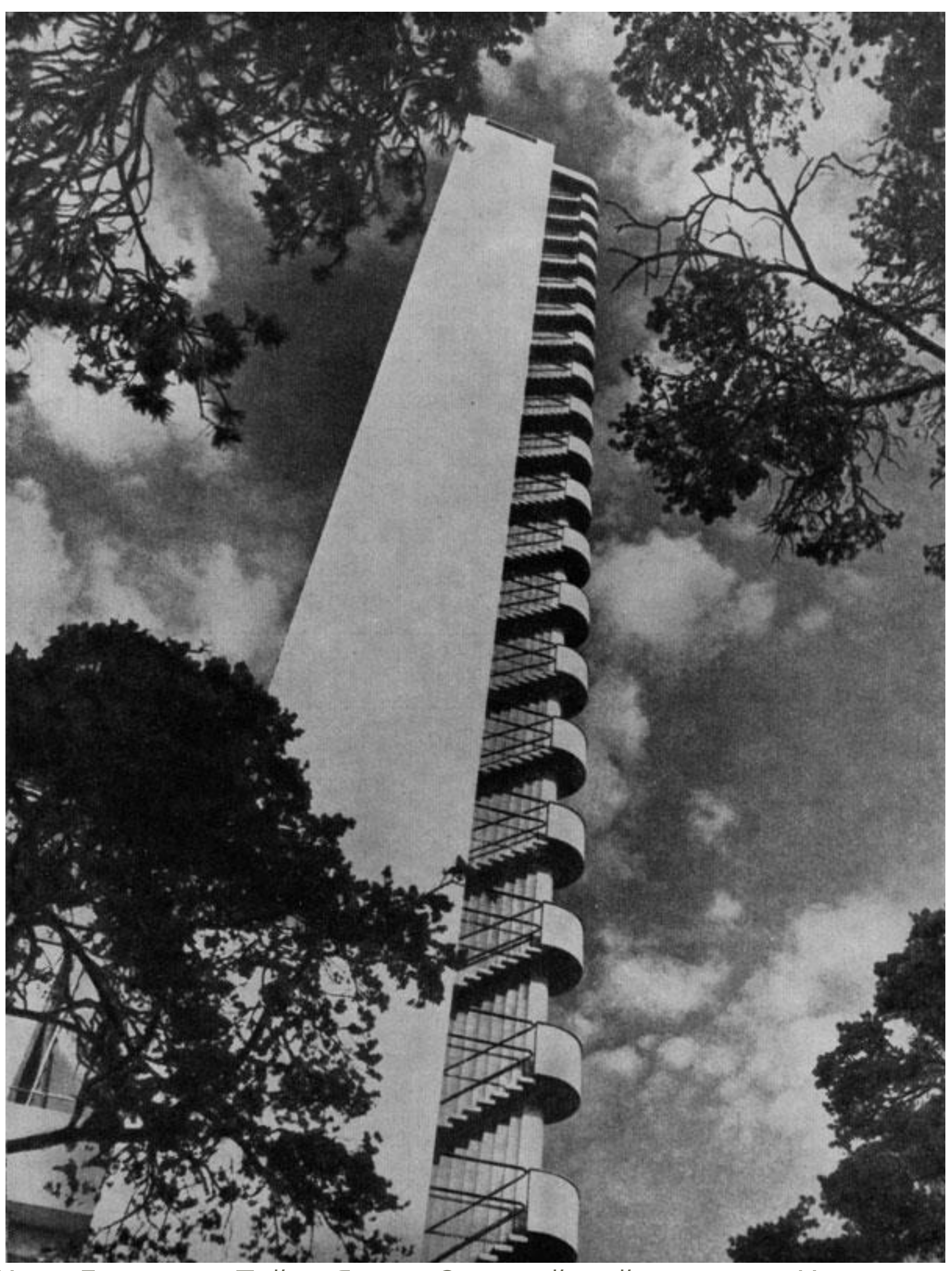
Эрик Брюгман. Часовня в Турку. 1938—1941 гг. Внутренний вид.

илл. 200 б



Ирье Линдгрен, ТойвоЯнтти. Олимпийский стадион в Хельсинки. 1934—1952 гг.

илл. 201 б



Ирье Линдгрен, Тойво Янтти. Олимпийский стадион в Хельсинки. 1934—1952 гг.

илл. 202

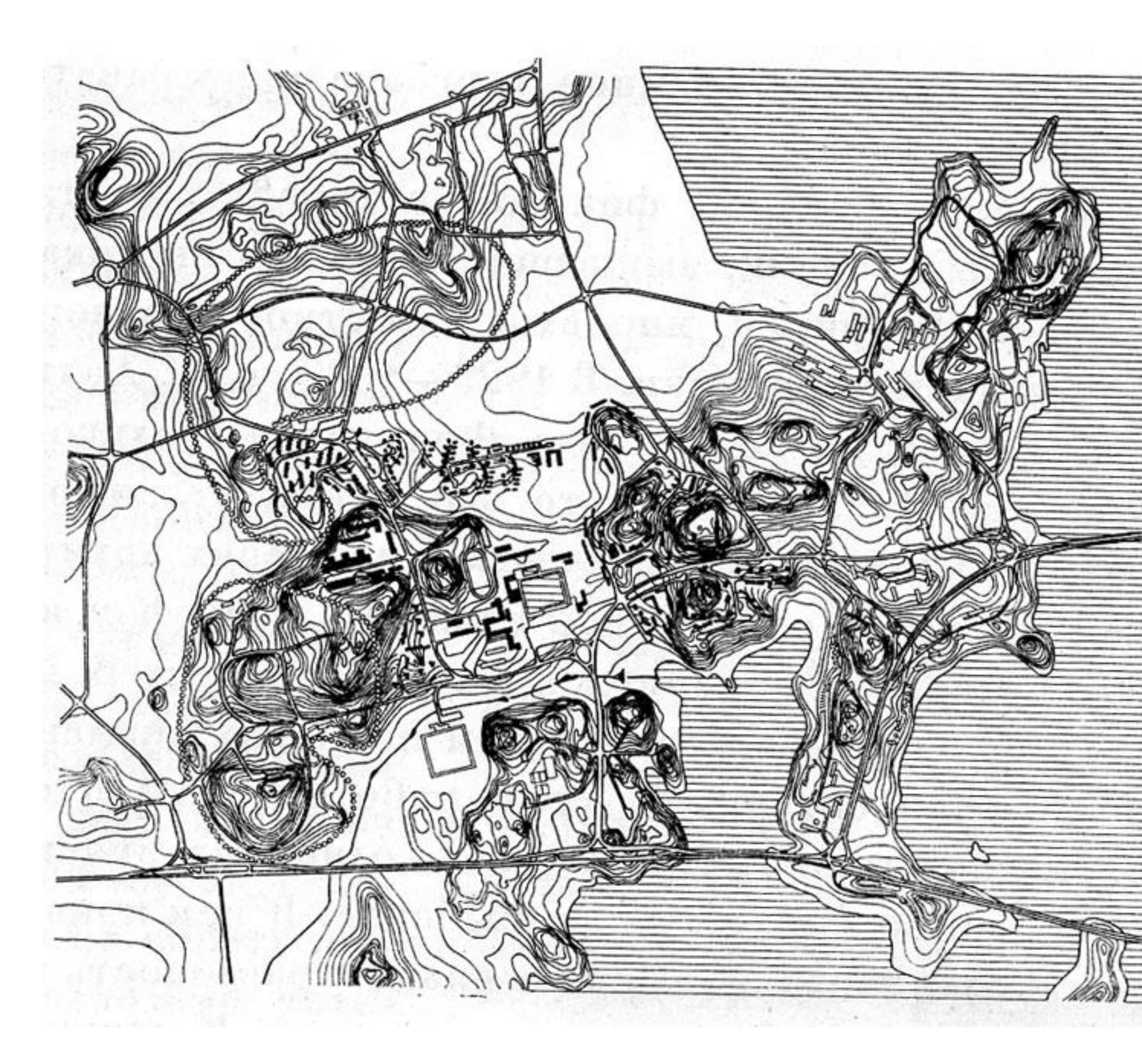
Крупным сооружением этого периода явился также Олимпийский комплекс в Хельсинки, включающий превосходный стадион (1934—1952, архитекторы Ирьё Линдгрен и Тойво Янтти) и Олимпийский городок (архитекторы Х. Эклунд и М. Вяликангас), ставший первым городом-спутником финской столицы.

После второй мировой войны экономика Финляндии быстро стабилизировалась благодаря расширяющимся торговым связям с Советским Союзом, и финские архитекторы получили возможность приступить к осуществлению ряда ранее лишь намечавшихся градостроительных идей и к массовому строительству. Наиболее крупной и значительной их работой, получившей большой резонанс, явилось строительство города-сада Тапиола в 9 км от Хельсинки (*Авторы Тапиолы: архитекторы О, Мейерман и И. Сильтавуори (генеральный план), А. Бломстед, В. Ревелл, М. Тавио, А. Эрви, К. и Х. Сирен, Т. Ниронен и другие. Строительство ведется специально созданным жилищным кооперативом с 1952 г.*). При строительстве Тапиолы архитекторы стремились преодолеть отрыв человека от природы, характерный для крупных капиталистических городов. Город на 15 тысяч жителей построен среди естественной зелени на пересеченном рельефе с выходами материкового гранитного основания и занимает территорию более 230 га. Особое внимание уделяется охране живой природы и живописных, почти не тронутых рукой человека пейзажей. Характерно, что жилая застройка занимает всего 25 процентов земли, тогда как свободные зеленые пространства — 75 процентов. Фактически здесь не зеленые насаждения вкраплены в городскую застройку, а дома — в естественный массив леса, применяясь в своем расположении к существующим группам деревьев, рельефу, выступам скал и условиям солнечного освещения. До необходимого минимума сведена сеть асфальтированных дорог, проложенных живописными лентами по перепадам естественной поверхности земли.

Центр Тапиолы (1954 —1962, архитектор Аарне Эрви) характерен для новых идей построения городского ансамбля.

В нем хорошо организовано свободное и в то же время четко дифференцированное пространство, созданы динамические контрасты архитектурных вертикалей и распластанных, горизонтальных объемов, обособлены пешеходные и транспортные пути. Общественное начало здесь сочетается с некоторой интимностью, регулярные мотивы — с живописностью (так, например, четкая геометричность замощенной плитами площади у торговых зданий оживляется группами деревьев, сохраненных на тех местах, где они росли на свободе, до начала строительства). В структуре жилых комплексов Тапиолы учтены потребности различных групп населения: по возрастному составу и семейному положению. Наряду с этим (и это характерно для всей практики капиталистического градостроительства) здесь проведена дифференциация застройки по социальному положению и материальной обеспеченности граждан. В соответствии с этим использованы многообразные типы зданий — от 8 —11-этажных башенных домов до 1—2-этажных сблокированных коттеджей.

В Тапиоле разработан ряд интересных новых типов общественных сооружений, например школа павильонного типа, выстроенная по проекту архитекторов Кайя и Хейкки Сирен. Своеобразна по своей архитектуре застройка улицы Меннин-кяйсентие, осуществленная архитектором А. Бломстедом. Улица проходит у подножия гранитного массива, на котором расположена группа многоэтажных домов. С другой стороны выстроена цепочка сблокированных домов, обращенных в сторону леса и озер. Ритм чередующихся, простых по своим геометрическим формам одно- и двухэтажных объемов, вытянувшихся на рубеже между лужайкой и лесом, контрасты светлых гладких стен и стеклянных окон-витражей, разнообразие в окраске Зданий, свечки сосен, между которыми проложена непочка зданий,— все это создает разнообразную, исключительно выразительную и живописную архитектурно-пространственную композицию.



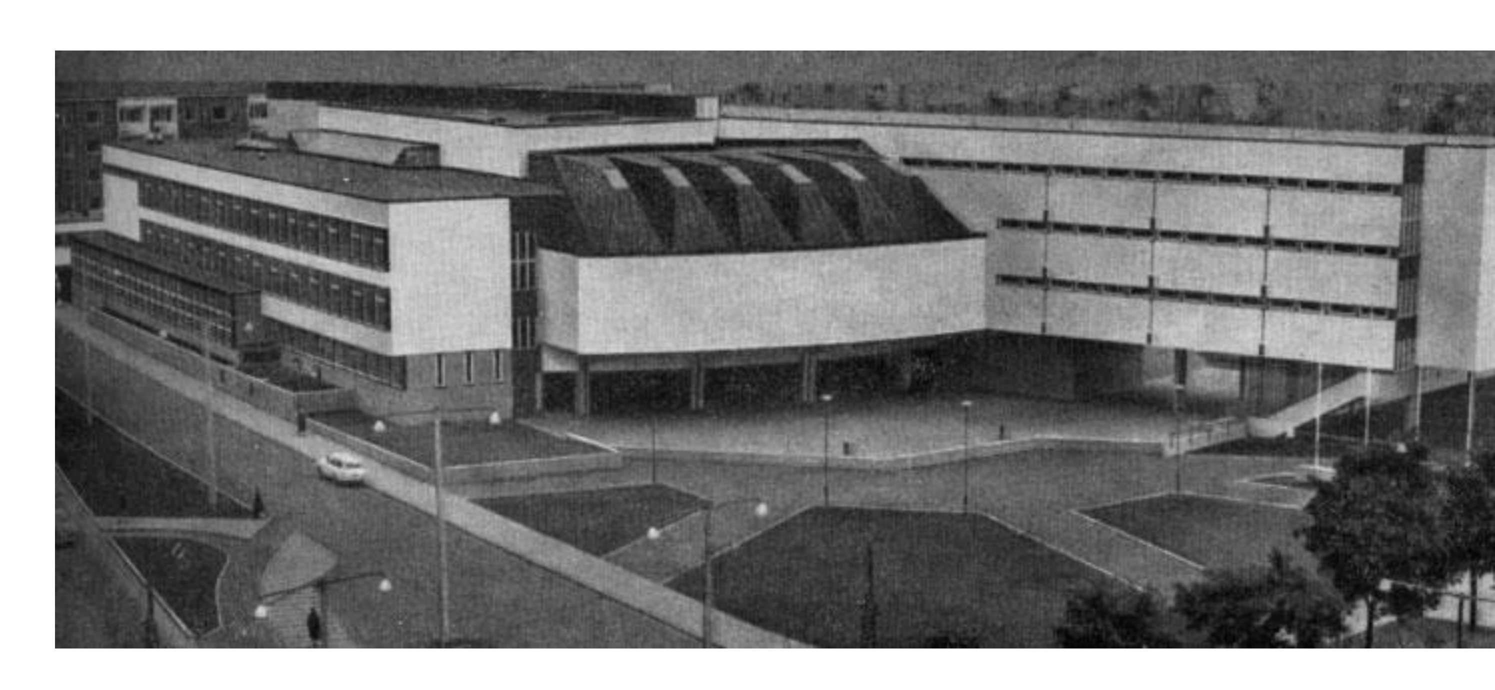
Отто Мейерман, И. Сильтавуори. Город-сад Тапиола близ Хельсинки. Строительство начато в 1952 г. Схема планировки.

рис. на стр 319

Следует отметить, что кроме Тапиолы в послевоенной Финляндии построен ряд других заслуживающих внимания жилых районов и комплексов.

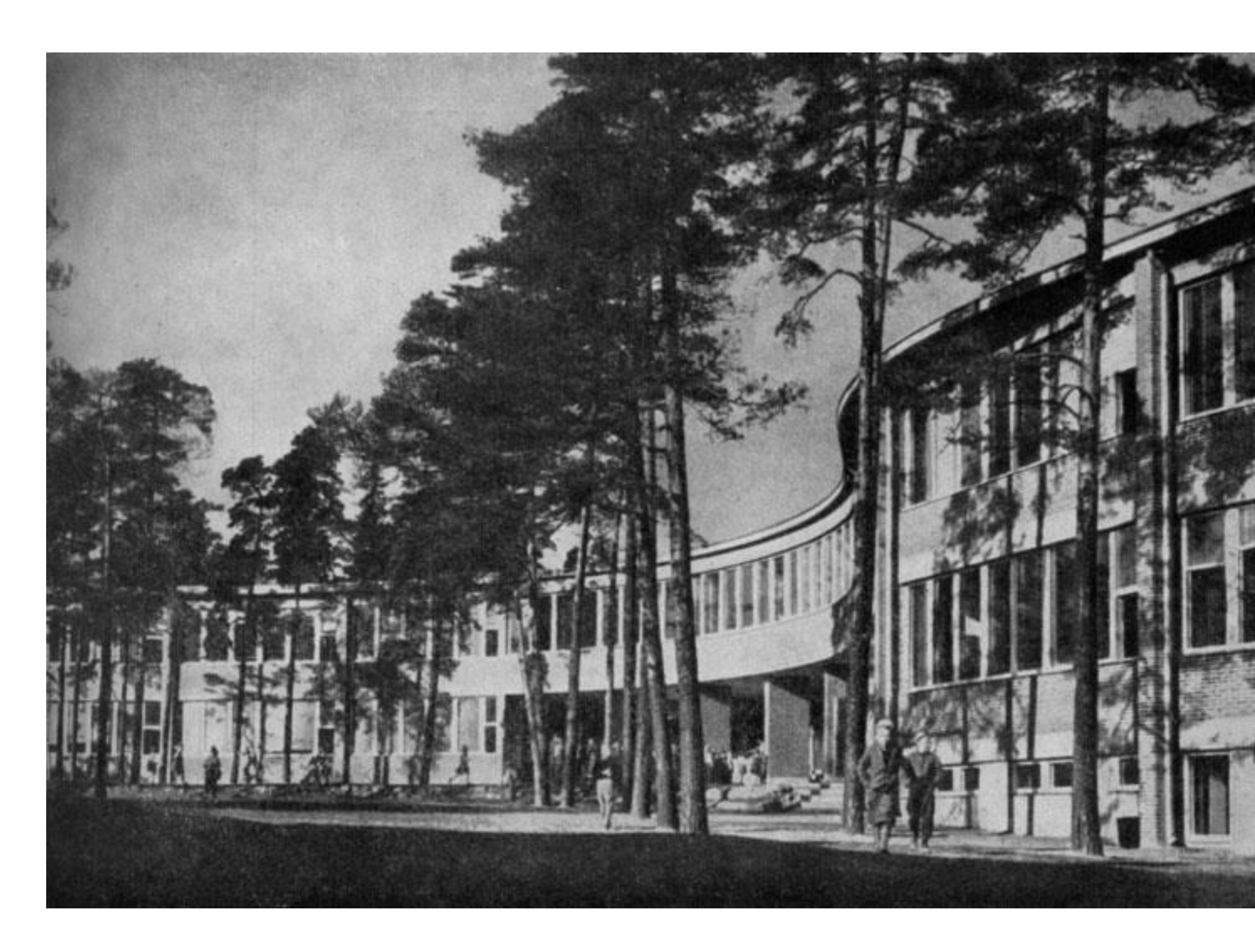
Заметных успехов архитекторы Финляндии достигли и в сооружении общественных и административных зданий. Для рабочих организаций А. Аалто построил в 1958 г. Дом культуры в Хельсинки, в котором использовал свободное сочетание органически развивающихся объемов и криволинейных кирпичных плоскостей. Асимметрично расположенный амфитеатр отличается не только свежестью форм, но и превосходной акустикой, делающей его одним из лучших в Европе залов этого типа. Тому же автору принадлежит превосходное здание учреждений социального страхования в Хельсинки (1952), в котором архитектор стремился преодолеть казенный дух подобных построек, комплекс сооружений муниципального совета в Сяюнятеало (1956), по существу, являющийся центром микрорайона и включающий целый ряд элементов общественного обслуживания, административное здание фирмы «Раутатало», облицованное медью и бронзой. Следует отметить, что финские архитекторы широко применяют отделку фасадов листовым и профилированным металлом (медь, бронза, анодированный и простой алюминий), что придает их постройкам своеобразную выразительность.

Одним из наиболее крупных учебных заведений, выстроенных после войны, является Рабочий институт в Турку (1958, архитектор А. Эрви), в котором архитектор использовал контрасты свободно организованного окружающего пространства и четкий геометризм зданий, сгруппированных вокруг замощенного плитами двора с прямоугольным бассейном и скульптурной группой. В школах и других учебных зданиях финские архитекторы широко используют универсальные залы и аудитории, применяя системы раздвижных перегородок, механически убирающихся скамей амфитеатра, создавая возможность по-разному варьировать характер внутреннего пространства, вместимость помещений и т. п.



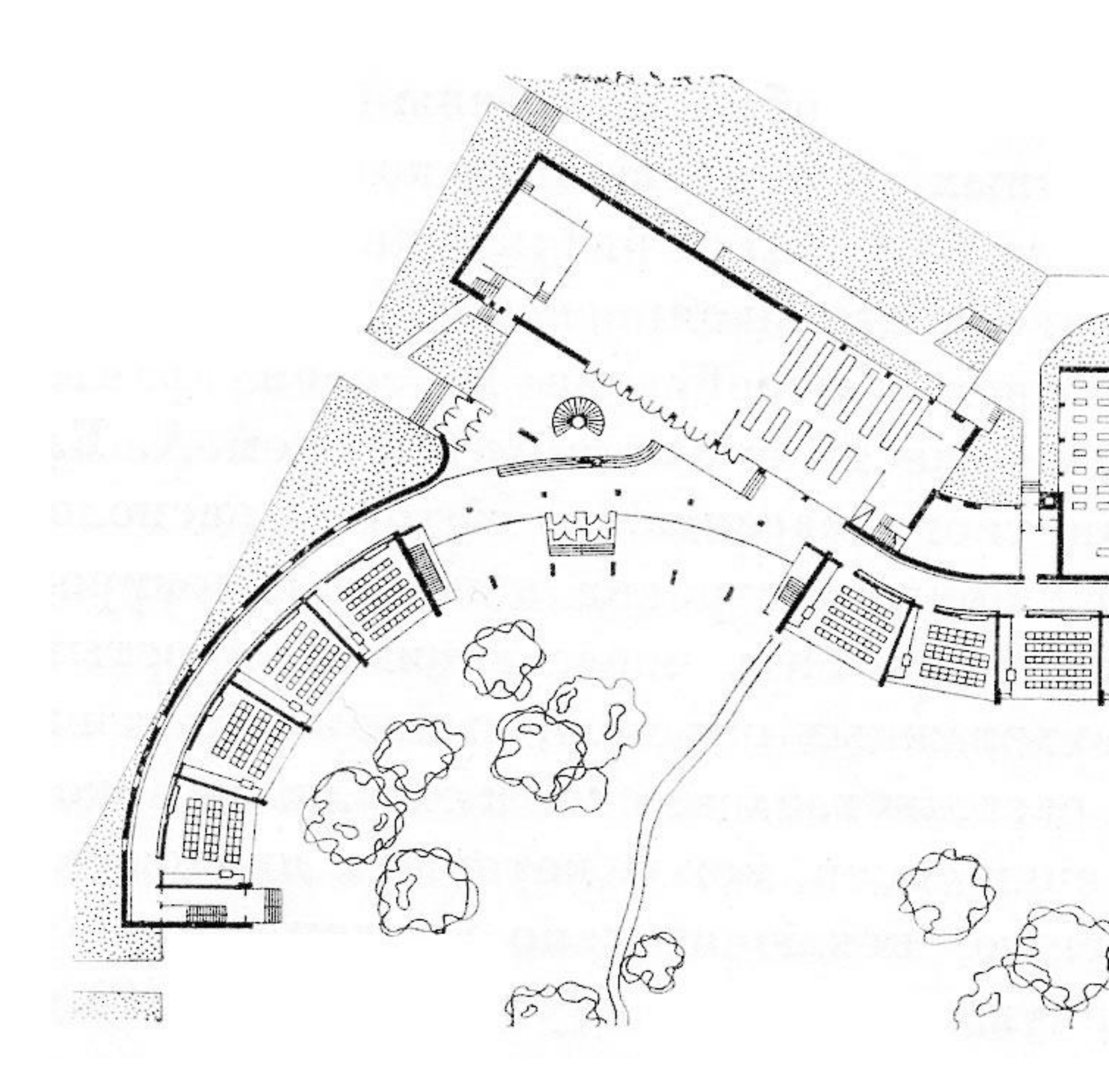
Аарне Эрви. Рабочий институт в Турку. 1958 г.

илл. 203 а



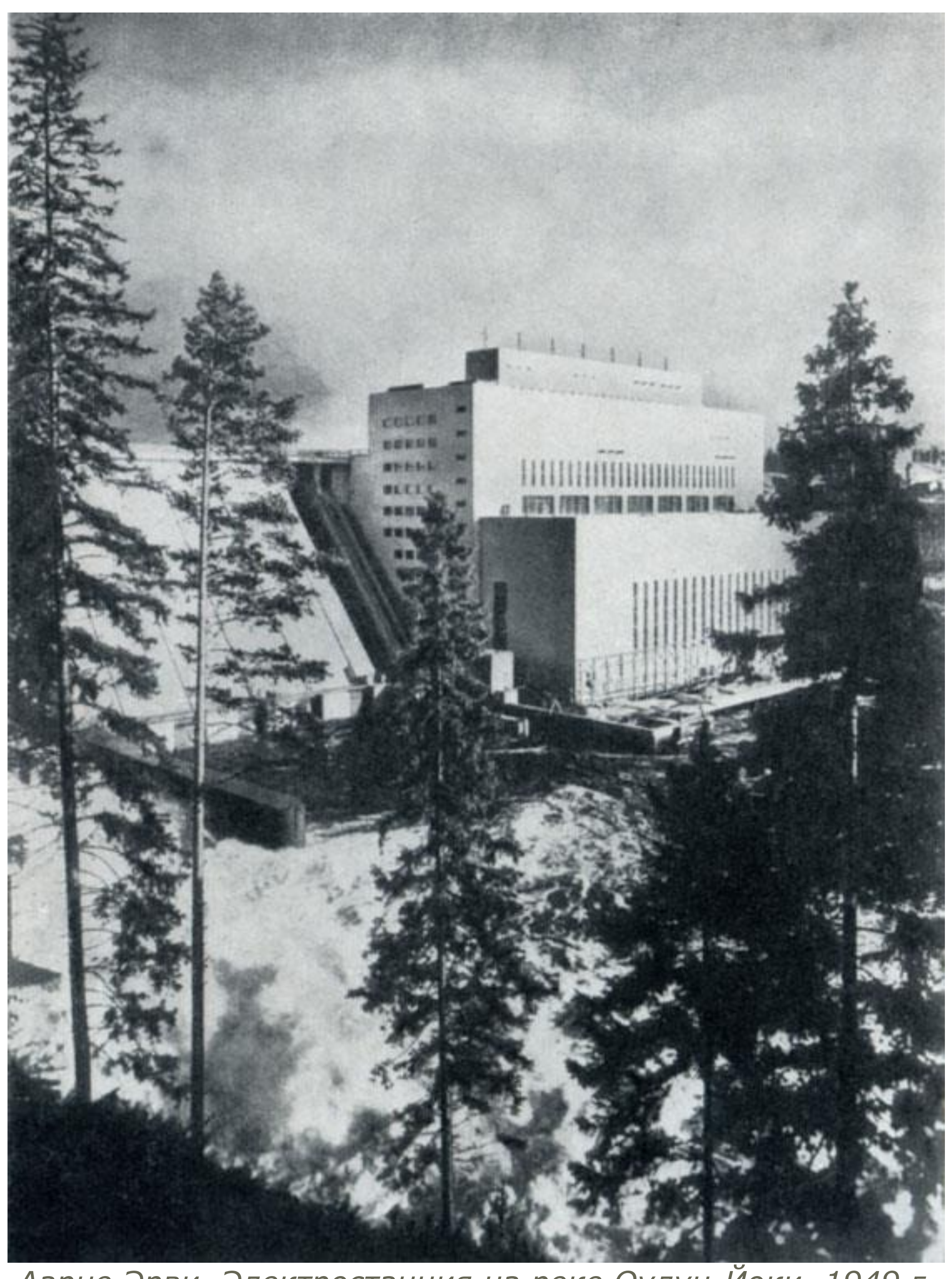
Вилхо Ревелл, Осмо Сипари. Школа в Хельсинки. 1953 г.

илл. 203 б



Вилхо Ревелл, Осмо Сипари. Школа в Хельсинки. 1953 г. План.

рис. на стр. 321.



Аарне Эрви. Электростанция на реке Оулун-Йоки. 1949 г.

илл. 201 а

Повсеместно основными чертами современной финской архитектуры остается простота и целесообразность, большая эмоциональная выразительность, тактичное использование цвета, применение наряду с эффектно подаваемыми новыми материалами (металл, пластики, эмали, этерниты и т. п.) естественных и традиционных в Финляндии местных материалов (дерево, гранит) и — самое главное — умение органически вписаться в природное окружение, использовать все возможности, которые подсказывает архитектору микрорельеф, обилие озер, изрезанность берегов, живописная и девственная природа лесного края. Эта последняя особенность наглядно прослеживается не только в жилых и общественных, но и в большинстве промышленных сооружений, которые, подобно электростанции на реке Оулун-Йоки (1949, архитектор А. Эрви), естественно вырастают из гранитного скалистого основания в окружении стройных и немного мрачноватых сосен.

Следует отметить, однако, что ограниченный размах строительства практически не обеспечивал необходимой экономической базы для индустриального, типизированного массового строительного производства. Основные постройки выполняются по индивидуальным проектам. Только сборные одноэтажные деревянные дома, предназначенные преимущественно для сельской местности, изготовляются индустриальными методами на специальных домостроительных заводах.

Очень сдержанно используют финские зодчие синтез искусств, ограничиваясь, как правило, лишь окраской домов, которая выполняется с большим мастерством. В городских архитектурных ансамблях встречается декоративная и мемориальная скульптура, с большим чувством такта применяются элементы декоративно-прикладного искусства и малые архитектурные формы.

Искусство Соединенных Штатов Америки

А. Чеюдаев (изобразительное искусство); О. Швидковский С. Хан-Магомедов (архитектура)

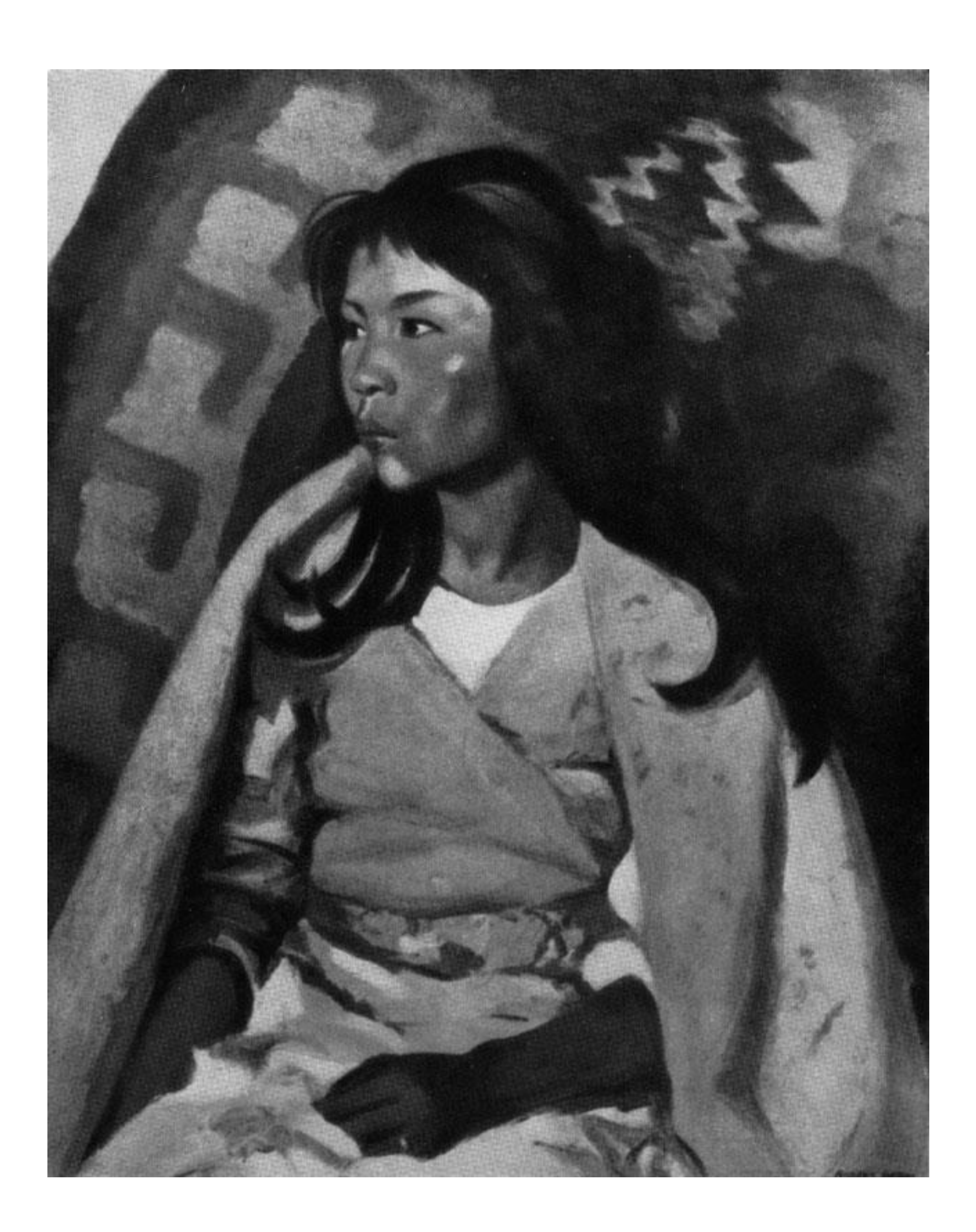
История изобразительного искусства Соединенных Штатов Америки в 20 в.— Это история непрерывной, ожесточенной борьбы двух направлений американской художественной культуры — прогрессивного, реалистического и откровенно реакционного, достигшего крайних пределов вырождения. Этот процесс ознаменовался выступлением замечательных мастеров, творчество которых свидетельстует о силе демократических и гуманистических принципов во всех областях американского искусства — принципов, противостоящих глубоко упадочной буржуазной культуре.

В первые два десятилетия 20 в. в истории США усиление господства капиталистических монополий, развитие активной империалистической экспансии сопровождались обострением классовых противоречий в стране, ростом демократического и рабочего движения. Необычайно усилились и противоречия художественной жизни. В сфере последовательно буржуазного искусства возникали и сменяли друг Друга те же разнородные, но далекие от жизни течения, что и в одновременном искусстве Европы. Старое салонное искусство уступило место модерну, а затем и этот быстротечный стиль был вытеснен разного рода чисто формалистическими опытами. Сильный толчок развитию формализма в США дала огромная «Арсенальная выставка» («Армори-Шоу»), организованная в 1913 г. в Нью-Йорке (а затем в Чикаго и Бостоне) и продемонстрировавшая все новейшие для того времени работы различных формалистических скульпторов и живописцев стран Европы.

На первых порах американский формализм оказался лишь торопливым и сумбурным эпигонством, старательно повторявшим уже давно пройденные зады европейского формалистического экспериментаторства. Ведущей тенденцией этого усердного подражательства, которое придало американскому формализму начала 20 в. в полной мере безлично-космополитический характер, был уход от

всякой ответственности перед реальной жизнью, перед судьбами развития национальной культуры.

Однако в американском искусстве 20 столетия не прерывалась традиция большого реалистического стиля, которая противостояла расширившейся и укрепившейся, художественной и идейной реакции. Невзирая на сложность и исключительные трудности борьбы за утверждение в искусстве интереса к жизни и за подлинную жизненную правду, американский реализм не уступил своей ведущей роли никаким новым увлечениям. Наоборот, именно в первые десятилетия 20 в. он приобрел особенную критическую заостренность. Выразителями этой передовой, всецело проникнутой идеями своего времени реалистической тенденции были живописцы и графики, объединившиеся на выставке 1908 г. в Нью-Йорке в группу «Восьмерки». Творчество ее основных представителей — Роберта Генри, Джона Слоуна, Джорджа Лакса, Уильяма Глэккенса, как и присоединившегося к ним позже Джорджа Беллоуза,— составило одно из самых замечательных явлений в истории американского искусства. Группа «Восьмерки» выступала в общественной жизни на стороне прогрессивных сил США, поднявших в начале 20 в. протест против реакции в политической жизни, в литературе и искусстве. Не случайно буржуазная критика злобно окрестила этих художников ее школой мусорного ящика» или даже «революционной черной бандой».



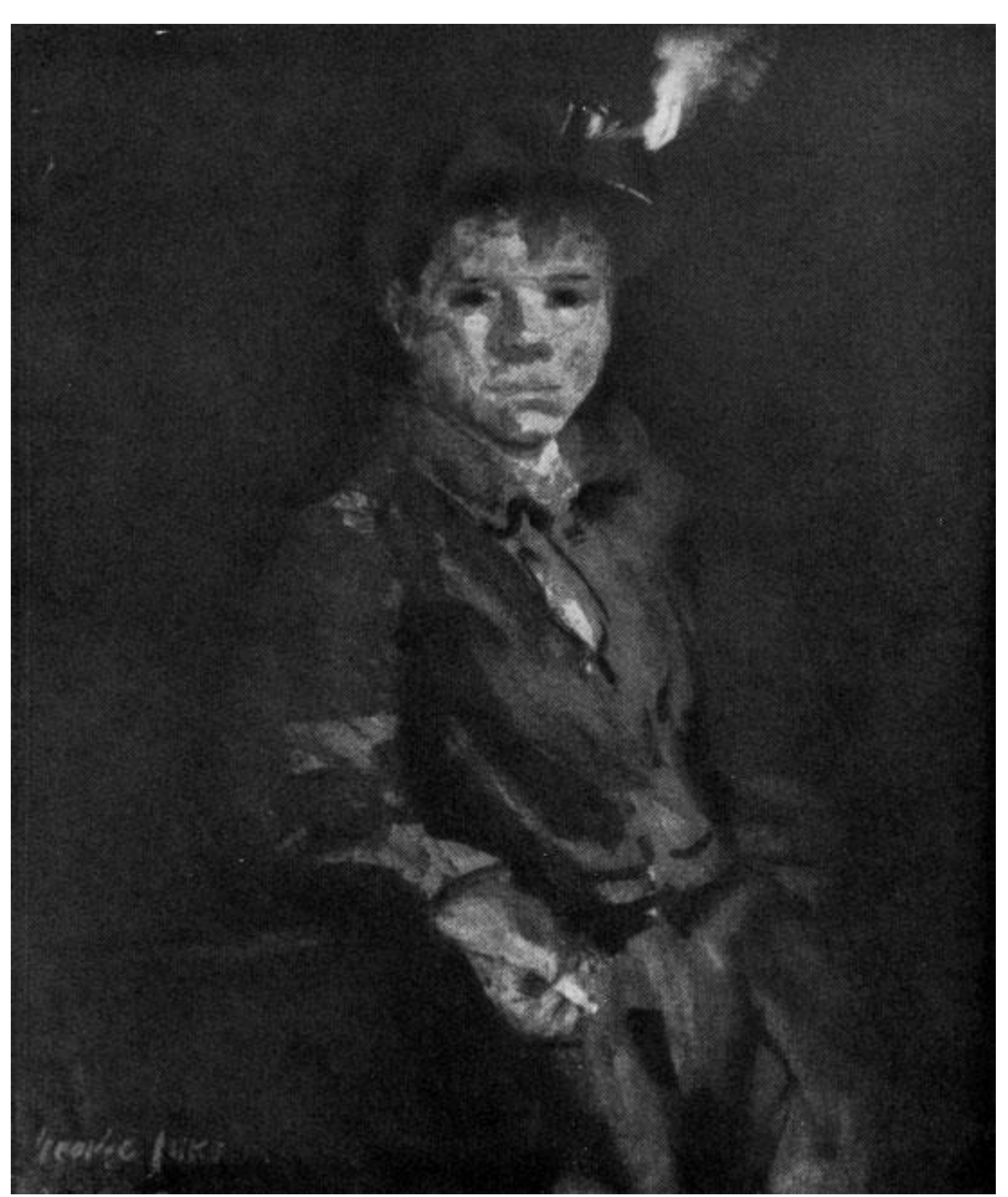
Роберт Генри. Индейская девушка из Санта-Клары. 1917 г. Частное собрание.

илл. 210

Вдохновителем всей группы был Роберт Генри (1865—1929). Соединение прекрасного вкуса с ясным стремлением к социальной значительности искусства не только придало творчеству Генри очень принципиальный и внутренне взволнованный характер, но и окрасило его энергичную и плодотворную педагогическую и организаторскую деятельность. В начале 20 в. Генри собрал вокруг себя нескольких молодых филадельфийских газетных рисовальщиков (какими были тогда Слоун, Глэккенс, Лакс) и побудил их заняться изображением повседневной жизни не только в рисунках для журналов и газет, но и в живописи. Генри внушал своим ученикам и спутникам обостренный интерес к наиболее передовым течениям общественной мысли своего яремени, а их источником было тогда бурно растущее рабочее и социалистическое движение. Искусство Р. Генри проникнуто глубоким уважением к человеку, к его интеллектуальным я моральным достоинствам. Если не считать немногих пейзажей, главным образом Нью-Йорка, то все его лучшие работы являются зорко и верно наблюденными портретами («Маскарадное платье», 1911, Нью-Йорк, Метрополитен-музей; «Мальчик-рыбак», Нью-Йорк, собрание Британской Энциклопедии; «Лилиан», Сан-Франциско, Художественная ассоциация; «Индейская девушка из Санта-Клары», 1917; «Мэри», Эндовер, Эддисоновская галлсрея американского искусства, и др.). Генри писал широко и свободно, в гибкой и текучей обобщенной манере, элегантной и точной, вначале очень сдержанно по цвету, позднее более светло и красочно, но неизменно собранно и строго. Открытая и смелая резкость его искусства продолжает традиции Хомера и Икинса, но принадлежит уже всецело 20 в.

Острота восприятия человеческой индивидуальности отличает произведения Джорджа Лакса (1867—1933), изображавшего простых людей Америки («Кэбби», Нью-Йорк,

собрание Британской Энциклопедии; «Мальчик-шахтер», ок. 1925, частное собрание «Шахтер», Вашингтон, Национальная галлерея). В искусстве Лакса есть оттенок горечи и боли, его образы несут на себе отпечаток тяжело прожитой жизни и вместе с тем исполнены большого достоинства и очень человечны.

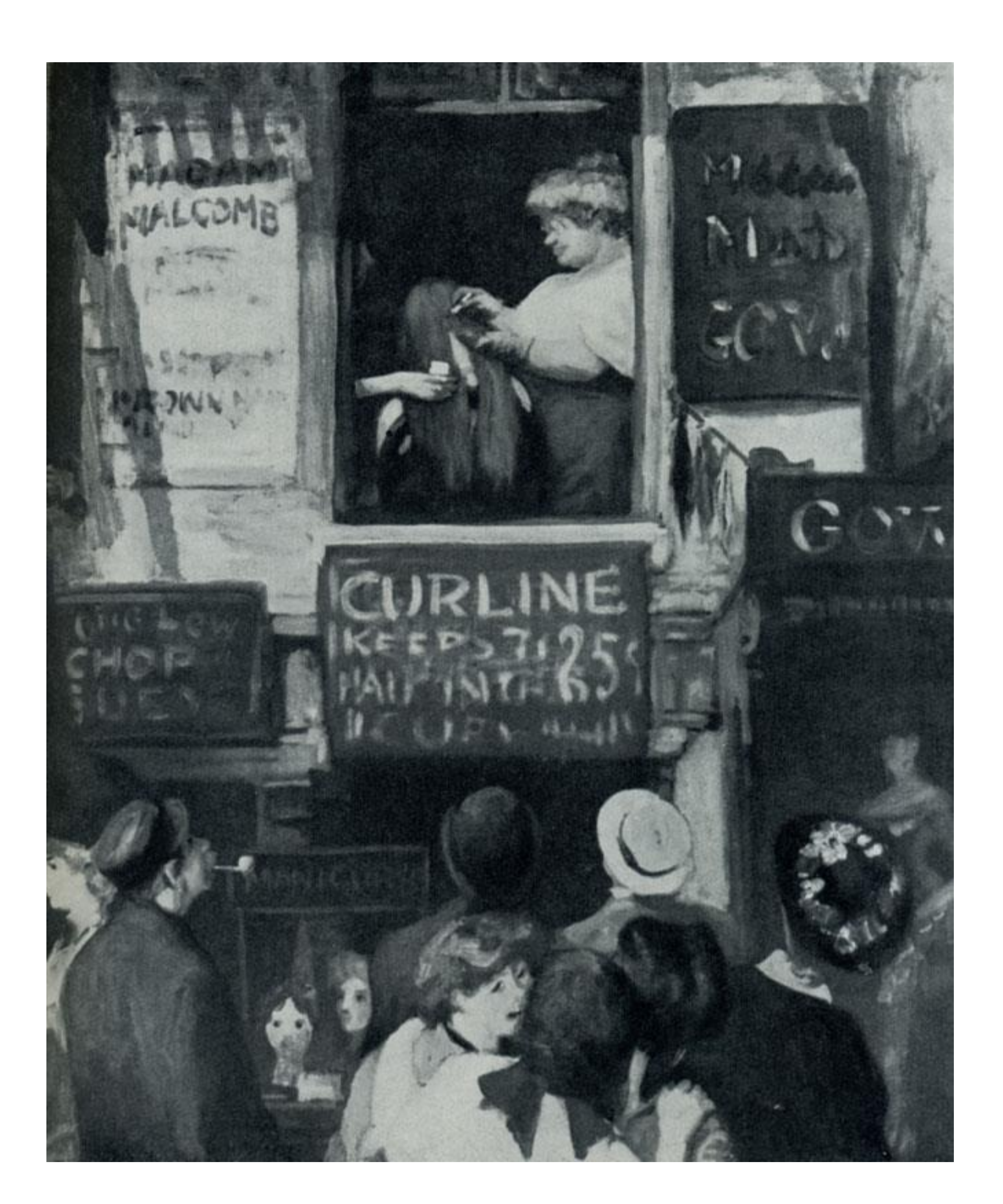


Джордж Лакс. Мальчик-шахтер. Ок. 1925 г. Частное собрание.

илл. 212 а

Самым ярким и темпераментным среди последователей Роберта Генри был Джон Слоун (1871—1951), ставший одним из самых известных живописцев и крупнейшим офортистом Америки.

Слоун с неизменно живой и острой реалистической выразительностью писал и рисовал задворки и трущобы Нью-Йорка, скрытый от праздных туристских глаз мир убогой и трудной жизни; его внимание привлекали улицы большого города, ночные бары, сомнительные притоны, жалкие и мрачные дома, заселенные беднейшими обитателями Нью-Йорка. Именно к его работам в значительной мере относилось оскорбительное прозвище «школы мусорного ящика». Богатые и сытые посетители выставки «Восьмерки» и продажные газетные критики брезгливо и озлобленно взирали на эту вывернутую наружу изнанку американского «процветания». В лучших картинах и офортах Слоуна есть острота и выразительность простой и естественной композиции, верность психологических ситуаций, правдивость характеров, окрашенных то лирической сердечностью, то насмешливостью («Гася свет», офорт; «Иетс в баре Петипа»; «Окно парикмахерской», «Задворки Гринвич-Виллиджа»).


MALCOMB
CURLINE
CHOP

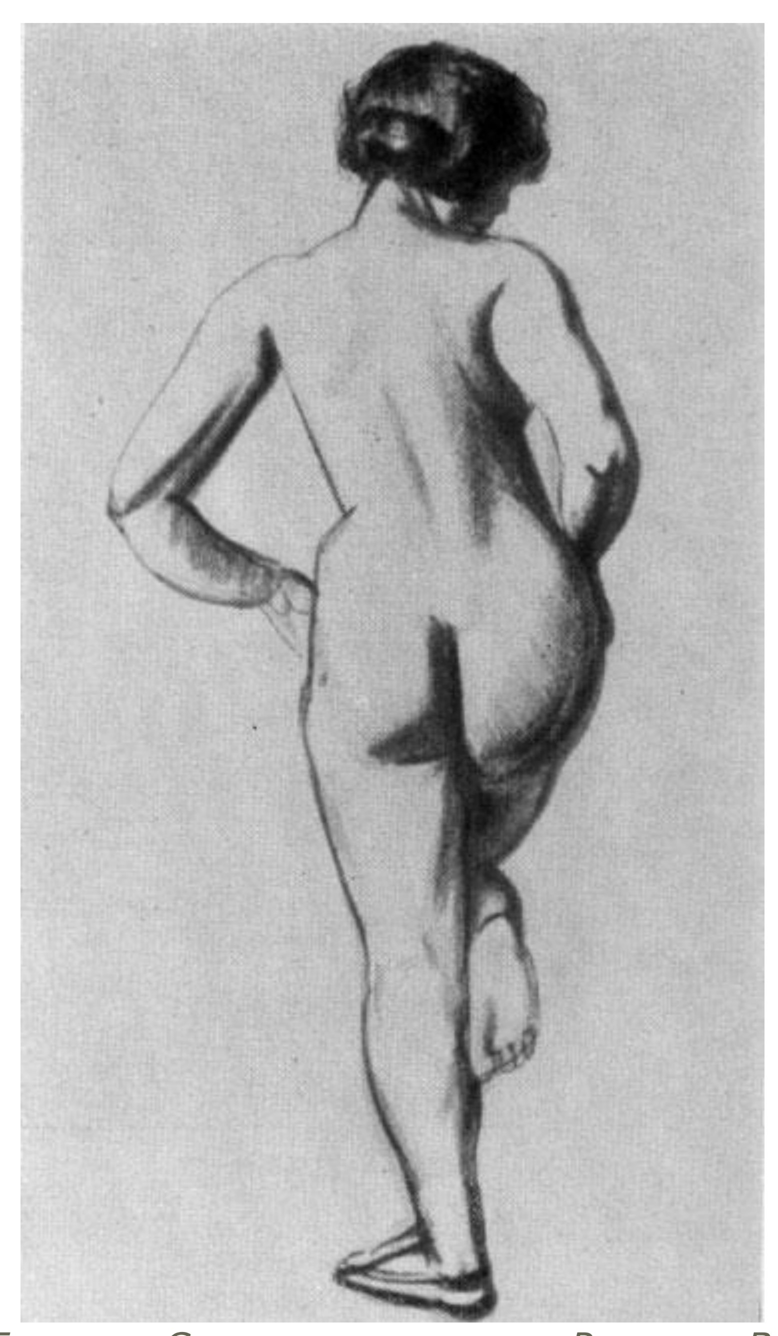
Джон Слоун. Окно парикмахерской. 1907 г. Гертфорд, Атенеум Уодсворта.

илл. 211

С наибольшей широтой и мастерством художественные принципы «Восьмерки», утвержденные Генри, были развиты Джорджем Беллоузом (1882—1925) — одним из самых интересных реалистических художников Америки 20 в. Беллоуз прекрасно знал старое искусство, он верно следовал реалистической традиции Хомера, Икинса, Уистлера и своего учителя Р. Генри и был совершенно невосприимчив к развитию в европейском и американском искусстве, 20 столетия чисто формальных и отвлеченных исканий. Он был глубоко захвачен современной ему жизнью Америки в самых разнообразных ее проявлениях и давал ей верную оценку.

У Беллоуза есть много картин, рисунков и литографий, изображающих спортивные состязания — матчи бокса или игру в поло,— представления цирка, городские улицы, сады и парки, наполненные толпой, митинги и проповеди, мосты и пристани, строительных рабочих и докеров, обитателей нью-йоркских трущоб, тюрьмы и линчевание негров —весь разноречивый и драматический мир повседневной жизни от его самых радостных до самых ужасных событий. Вся сила подлинно критического реализма выступает в таких литографиях Беллоуза, как «Благословение в Джорджии» (1916; Колумбус, Галлерея изящных искусств), где тюремный священник поучает закованных в кандалы негров, или «Закон слишком медлителен» — настоящий обвинительный акт против чудовищных преступлений буржуазной реакции. Картины «Обитатели утесов» (1913; Эндовер, Эддисоновская галлерея американского искусства) и «Люди доков» (1912; Линчбург, частное собрание) раскрывают глубоко и сильно непоказную сторону большого города во всей ее драматической обыденности. Такая картина, как «Ставьте у Шарки!» (1909; Кливленд, Художественный музей), где с динамикой и экспрессией изображена озверелая схватка боксеров ради приза, прямо и непосредственно развивала тему Икинса,

может быть, в еще более мрачном и обостренно реальном плане, вне каких-либо приукрашивающих жизнь иллюзий и вместе с тем с широкообобщенной монументальной живописной силой. Беллоуз постоянно обращался к темам разнообразной повседневной работы, обычно на фоне города или природы и решал их с эпическим размахом, возвеличивающим человеческий труд («Телега с песком», 1917, Нью-Йорк, Бруклинский музей; «Снегоуборщики», 1911, Колумбус, Галлерея изящных искусств, и др.). Он был создателем динамичных, насыщенных воздухом и светом пейзажей и проникновенных портретов, написанных часто с членов своей семьи («Элинор, Джин и Анна», 1920, Буффало, галлерея Олбрайт). Резко отрицательное отношение Беллоуза к первой мировой войне отразилось в его произведениях. Большая картина мастера «Привет миру» (1918; Цинциннати, Музей искусств) в почти аллегорической форме, напряженной по цвету, стремительно динамичной по композиции, восхваляла надежды и светлую радость человечества. Рисунки Беллоуза принадлежат к числу красивейших произведений американской графики.

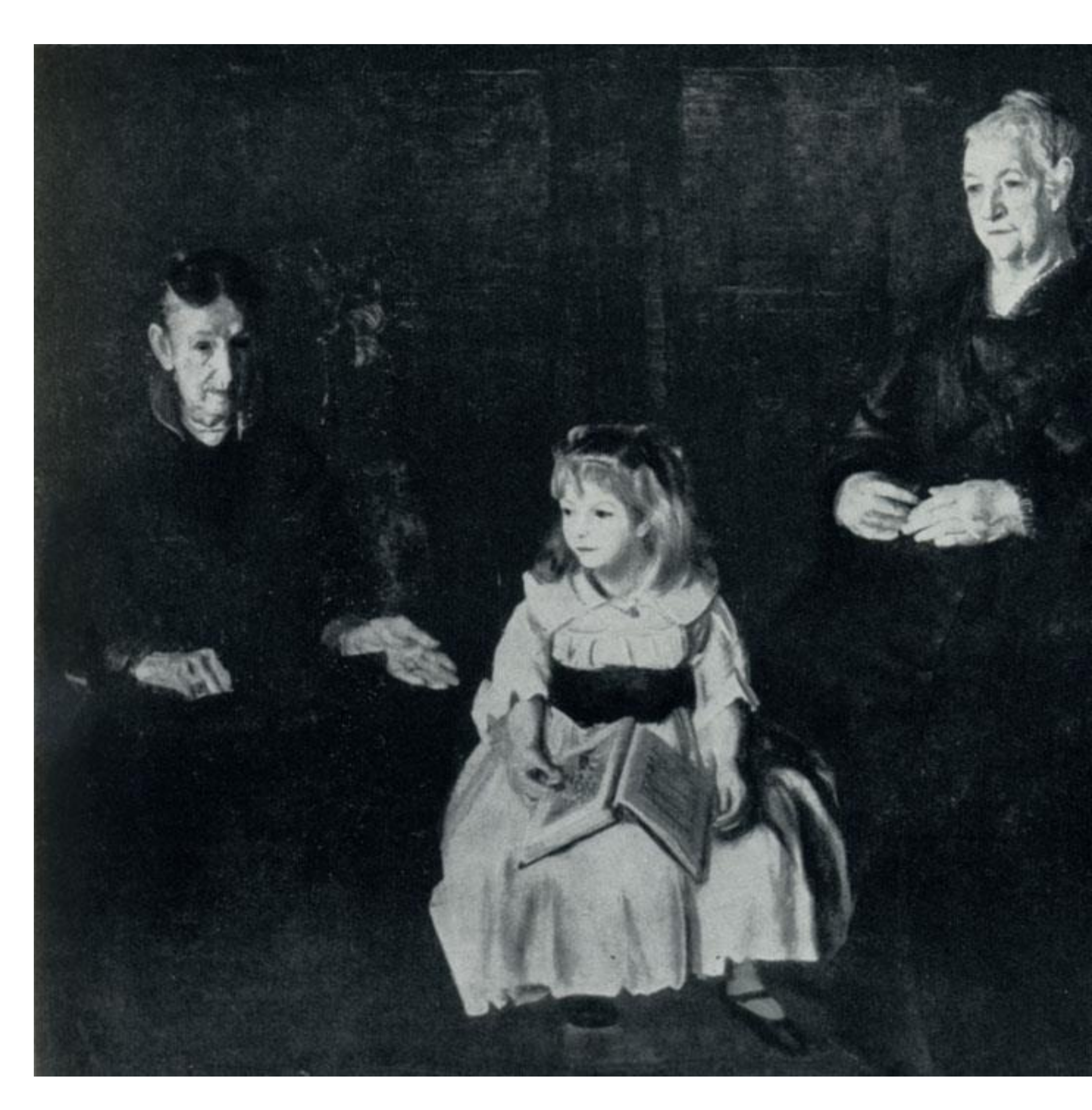


Джордж Беллоуз. Стоящая натурщица. Рисунок. Вашингтон, галлерея Коркорап.

илл. 212 б



Джордж Беллоуз. «Ставьте у Шарки!». 1909 г. Кливленд, Художественный музей.



Джордж Беллоуз. Элинор, Джин и Анна. 1920 г. Буффало, галлерея Олбрайт.

илл. 213

Мощно развернувшееся творчество Джорджа Беллоуза чрезвычайно укрепило реалистическую линию в развитии американского искусства 20 в. как раз в тот момент, когда искусство, обращенное к жизни, подверглось особенно опасному нападению со стороны все более расширяющихся чисто формалистических течений.

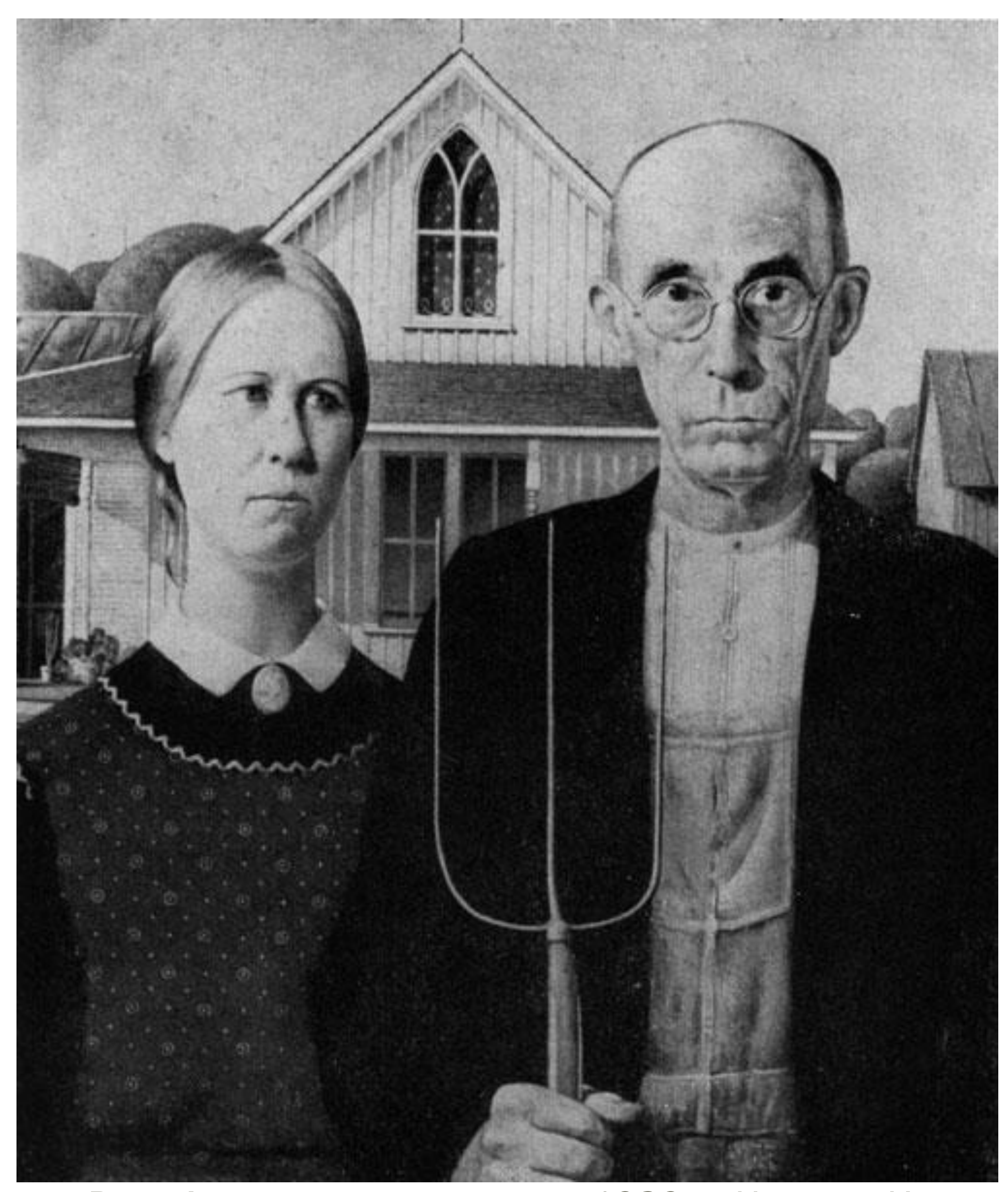
Борьба передовых демократических и откровенно реакционных направлений, наметившаяся в американской художественной культуре в первой четверти столетия, обострилась и, расширилась в процессе дальнейшего развития.

Первая мировая война оказала огромное влияние на экономическую жизнь, внутреннюю политику и международное положение США. Американские монополисты колоссально нажились на военных поставках союзникам и собственному правительству. Быстрый рост концентрации производства и монополистического капитала привел к усилению позиций американского империализма, занявшего ведущее положение в капиталистическом мире. Новейшая история США, в которой различаются два основных этапа: первый, охватывающий 1918—1945 гг., и второй— послевоенные годы,— обнаружила со всей очевидностью коренные пороки американского капитализма, его антинародность, глубокий антагонизм социальных отношений в стране, реакционную сущность политического строя, кризис буржуазной идеологии и культуры. После второй мировой войны, когда в США резко усилилась реакция, буржуазное искусство дошло до крайних пределов упадка.

Обнажение и обострение язв империалистической системы, давно ставшей тормозом общественного и духовного развития, вызвало с 20-х гг. мощный процесс углубления и усиления реалистического, прогрессивного, демократического направления американской культуры. Особенно значительны достижения передовой американской литературы — здесь достаточно упомянуть имена Теодора Драйзера, Джона Стейнбека, Эрнеста Хемингуэя, Уильяма Фолкнера или Скотта

Фитцджеральда,—но много высоких успехов выпало на долю и прогрессивного американского театра, кино, музыки и изобразительного искусства. Несмотря на все давление идейной и художественной реакции, прогрессивная демократическая культура Америки неустанно укрепляет свои позиции. Именно эта настоящая большая культура представляет перед лицом всего человечества мысли и стремления американского народа.

Не только первая мировая война, но и различные события внутренней политической и общественной жизни США отодвинули на некоторый срок широкое распространение и официальное признание наиболее уводящих от жизни художественных течений.



Грант Вуд. Американская готика. 1930 г. Чикаго, Институт искусств.

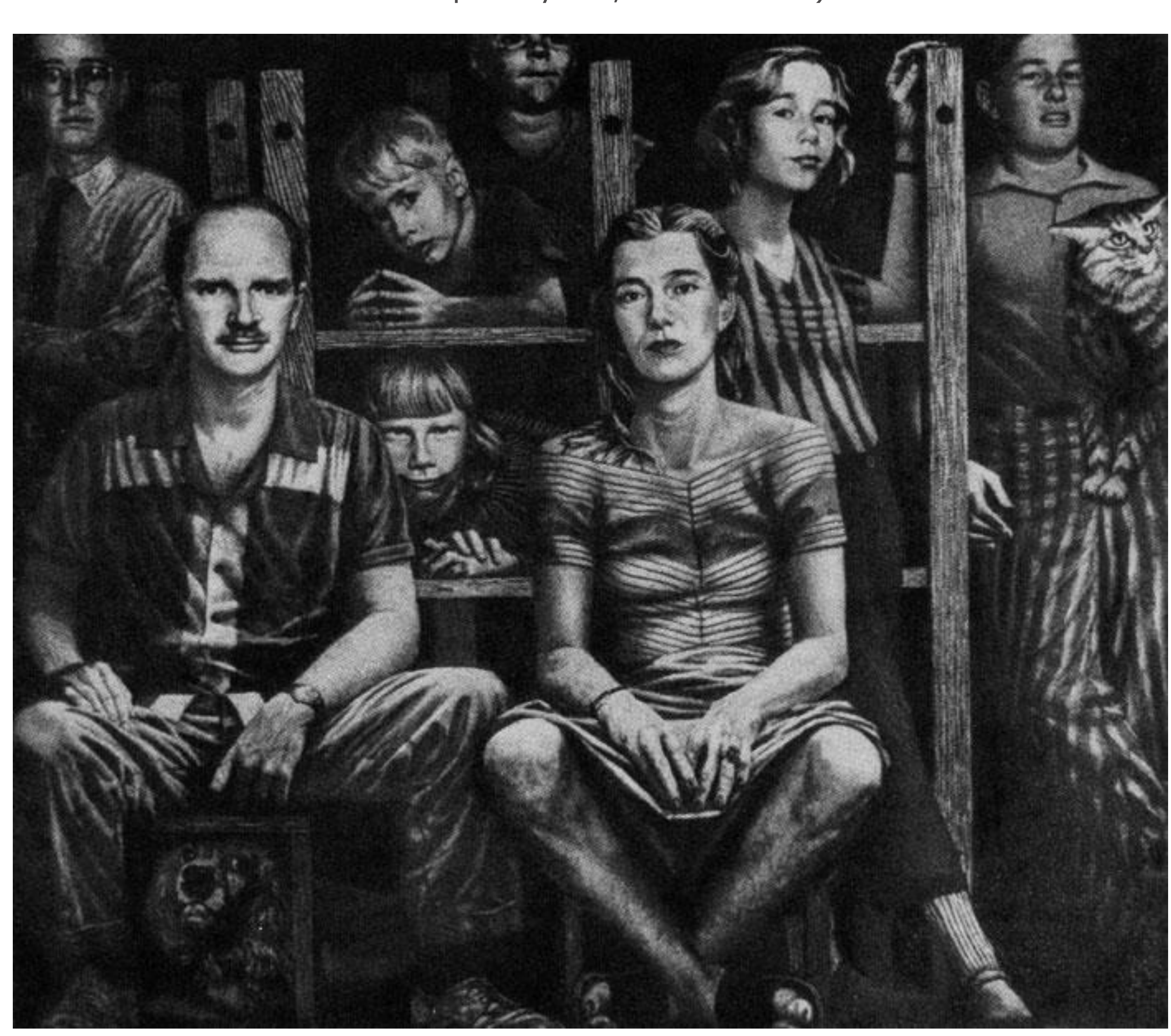
илл. 220 а

Глубокий экономический кризис 1929—1933 гг., резкое усиление буржуазно-националистических настроений, страх перед мощно растущим рабочим движением и коммунистическими идеями — все это породило в 20-х и в 30-х гг. несколько иные формы борьбы против подлинной жизненной правды в искусстве. В это время с большим шумом, окруженный апологетической рекламой, широко

распространился так называемый «регионализм» — течение, соединившее натуралистическую мелочность и грубость с манерной и примитивной экспрессией форм и поставившее своей целью восхваление «американского образа жизни» во всей его косности. «Регионализм», лидерами которого были Томас Харт Бентон (р. 1889), Грант Вуд (1892—1942) и Джон Стюарт Кэрри (1897—1946), стал рупором агрессивно-националистических идей американской буржуазии . Подлинная сущность этого течения, внушавшего под флагом интереса к «местным» (отсюда и само его название) особенностям жизни Штатов откровенно антирабочие, антидемократические и расистские идеи, раскрылась очень быстро, а крайняя примитивность, нарочитое косноязычие и надуманная вычурность художественного языка столь же скоро застыли в монотонном, бездушном повторении. «Регионализм» был, по существу, лишь одной из разновидностей экспрессионизма, он сопровождался открытием и восхвалением целой серии самодеятельных «примитивов». Неумелость и художественная безграмотность этих «творений», бывшие на самом деле проявлением чистейшего мещанства и духовного убожества, выдавались за какую-то особую наивную непосредственность восприятия жизни. «Регионализм», пользовавшийся шумным успехом в наиболее реакционных буржуазных кругах, принес много вреда американскому искусству.

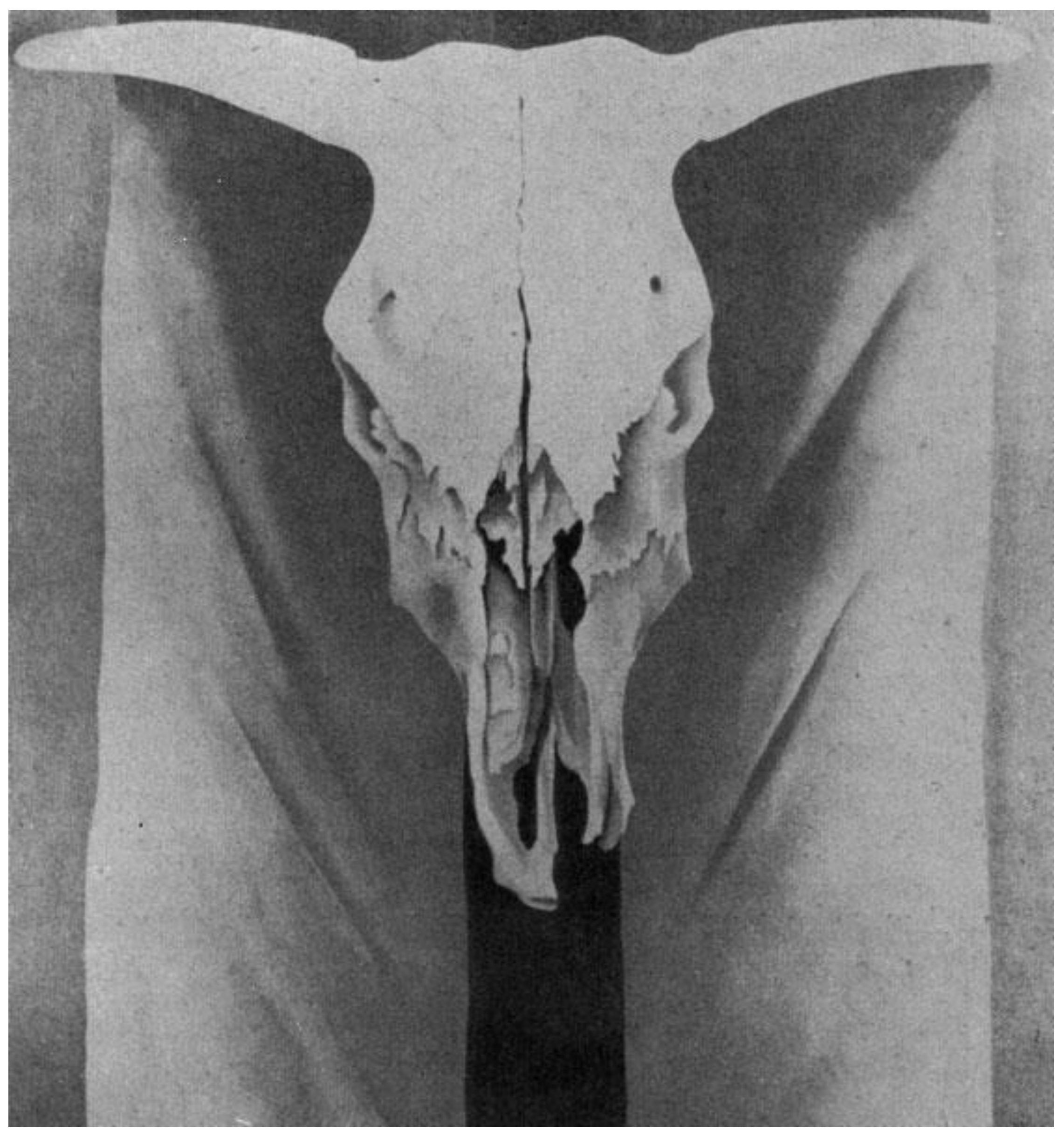
Наряду с «регионализмом» развивался и экспрессионизм немецкого типа. Но на американской почве он приобрел характер рассудочного и вымученного сочинительства, хладнокровно и заботливо искажавшего реальные формы и превращавшего искусство в надуманную истерию. Развитие экспрессионизма, начатое еще в 20-х гг. Максом Вебером (р. 1881), с 30-х гг. прошло путь от сравнительно умеренной, но уже достаточно болезненной деформации натуры у такого художника, как Ясуо Кунийоши (1893—1953), до циничной, наглой, развязной, физиологически-грубой у такого скульптора, как Гасто.н Лашез (1882—1935), таких живописцев, как Хаймен Блум (р. 1913), специализировавшихся на изображении разложившихся

трупов, свежеванных туш, анатомически препарированных человеческих тел и т. п., или Олтон Пиккенс (р. 1917) — автор дико бредовых и притом нарочито натуралистических картин из жизни детей, цирка и т. д. («Карнавал», 1940; «Синяя кукла», 1942; обе — Нью-Йорк, Музей современного искусства). Впрочем, экспрессионистические крайности мирно уживались в творчестве многих из этих художников с пассивно фотографическим копированием натуры, подчеркнуто безразличным к душевному миру человека (например, у Пиккенса в его «Семье Генри Хоупа», 1950—1954).



Олтон Пиккенс. Семья Генри Хоупа. 1950—1954 гг. Собрание Хоуп.

илл. 221 б



Джорджия О ' Кифф. Череп коровы, красное, белое, синее. 1931 г. Нью-Йорк, Метрополитен-музей.

илл. 221 а



Питер Блум. Скала. 1945—1948 гг. Собрание Кауфман.

илл. 220 б

В 30-е гг. стал распространяться также сюрреализм (Джорджия О'Кифф, Питер Блум и другие), а затем абстрактное искусство (Артур Доув и другие). Все эти течения резко усилились в годы второй мировой войны, получив к тому же прилив сил в лице многочисленных, перекочевавших в Америку представителей «парижской школы» —дадаистов, сюрреалистов, экспрессионистов и абстракционистов, вроде голландца Питера Мондриана, немцев Макса Эрнста и Курта

Зелигмана, испанца Сальвадора Дали, французов Андре Бретона, Марселя Дюшана, Ива Танги, Андре Массона и других. УЗКИЙ, провинциальный «регионализм» отступил перед этой сверхмодной космополитический элитой: Соединенные Штаты перехватили у оккупированного фашистами Парижа роль законодателя наиболее «изысканных», воинствующе эстетских вкусов.

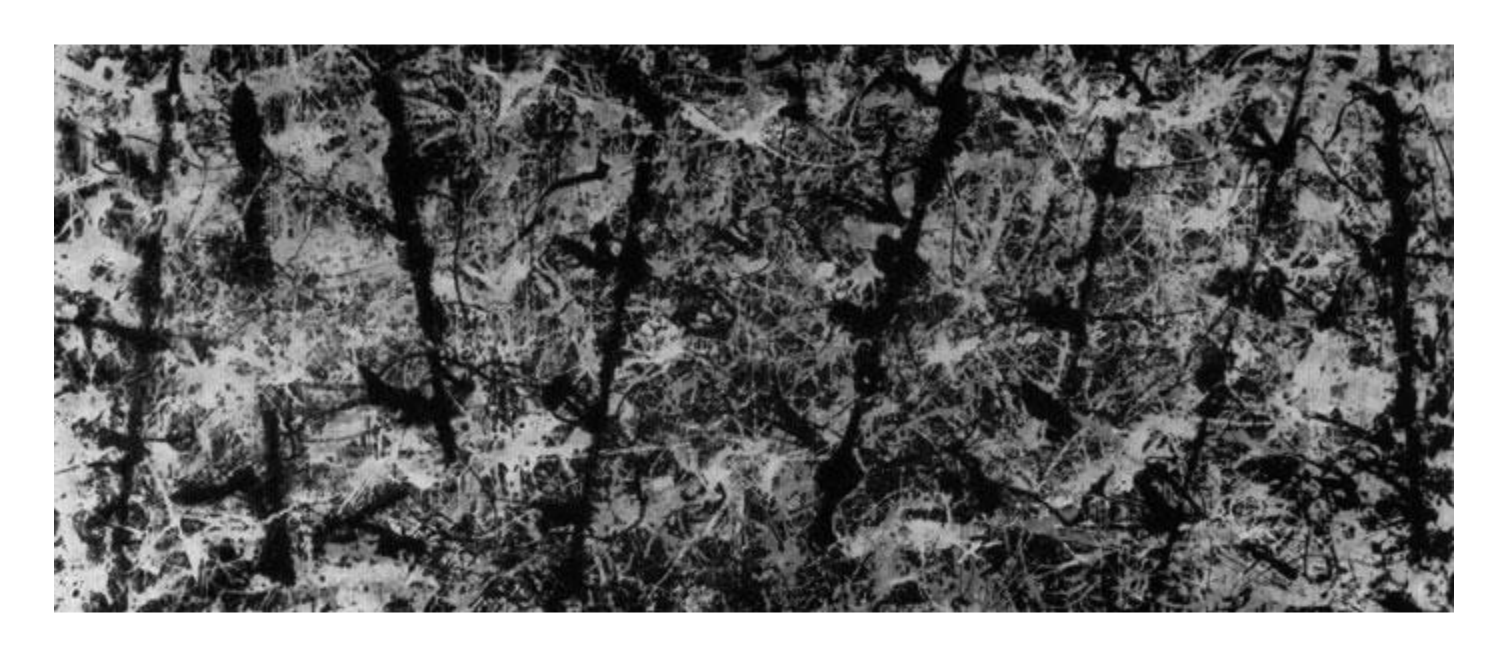
Навязчивые мистические фантазии американских сюрреалистов остались далеко позади по сравнению с «изобретательностью» приехавшего в Штаты испанца Сальвадора Дали. Принесшая Дали скандальную славу бесстыдная, достигающая почти патологических размеров жажда рекламы и материального обогащения нашла в условиях Америки особо благодарную почву. «Творческие поиски» Дали в этот период были в основном направлены на отражение в искусстве столь актуально звучавшей атомной темы. По его словам, он даже возглавил специальный институт по изучению проблем атомной бомбы применительно к искусству.

Пошлейшая «Атомная Леда» (1945), атомные взрывы, превращающиеся в грандиозные устрашающие головы, покрытые перманентной завивкой («Три сфинкса Бикини»), не менее невероятная «Меланхолическая атомная идиллия», совершенно параноические, проникнутые духом разрушения рисунки «Атомистический крест», «Атомистическая голова ангела» и пр. как нельзя лучше пришлись по вкусу сторонникам атомной войны. За время своего десятилетнего пребывания в США (в 1951 г. он уехал в Испанию) Дали начал писать и огромные картины религиозного содержания — само воплощение ультрасовременной католической мистики, С Дали стремились состязаться местные сюрреалисты —Айвен Ле Лоррен Олбрайт (р. 1897), ставший американцем Ив Танги (1900—1955), особенно изобретательный на вызывающе нелепые названия, находящиеся в интригующем контрасте с его весьма однообразным фантазированием («Мама, папа ранен!», 1927; «Медленно к северу», 1942; «Помножение

дуг», 1954; все — Нью-Йорк, Музей современного искусства), и другие.

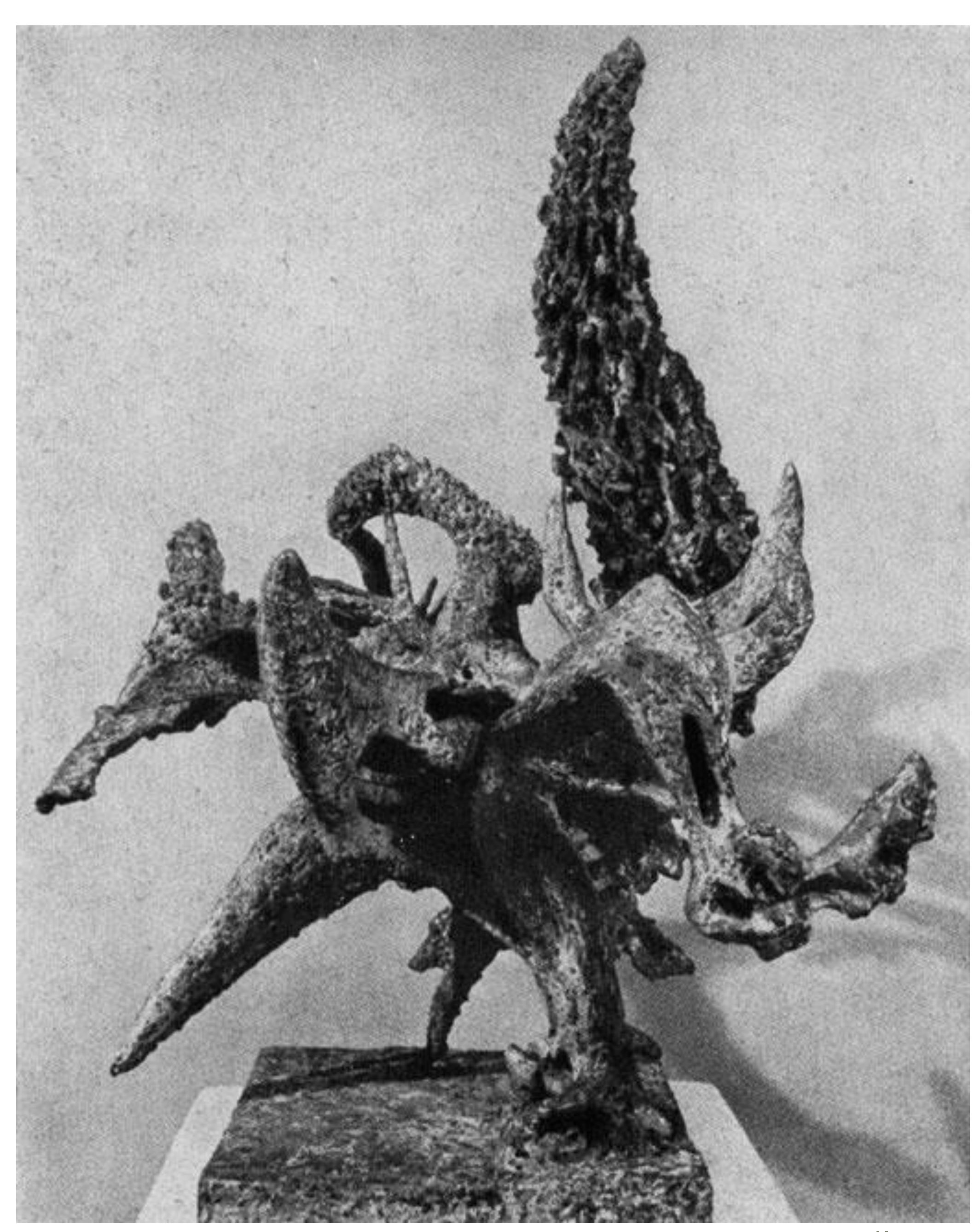
Но в годы второй мировой войны и еще более в послевоенные годы сюрреализм с его апологией всех возможных нарушений нормальной человеческой психики был оттеснен на второй план широкой волной чисто абстрактного искусства, ставшего теперь знаменем воинствующей буржуазной культуры. С необычайной быстротой стали возникать различные авангардистские группировки и в большом числе появляться художники, умеющие с удивительной ловкостью и хладнокровием выкачивать огромные суммы денег из богатых «американских дядюшек» за картины, сделанные предельно упрощенным способом — с помощью пульверизатора, половой тряпки или штукатурной лопатки или просто раздавленных ногой тюбиков краски — и идеально похожие на сырость на стенах давно не ремонтированного дома или на «дикое мясо» на полузажившей ране. Абстрактное искусство, к которому примкнуло множество различных шарлатанов, успешно спекулирующих на склонности американской буржуазной публики к шумной и дешевой сенсационности, приобрело характер чисто делового предприятия, доходного бизнеса.

Как поиски «самовыражения» представителей абстрактного экспрессионизма так называемой «тихоокеанской школы» (Джексон Поллок, 1912—1956; Марк Тоби, р. 1890; Роберт Мозеруэлл, р. 1915), так и унылая, мрачная черная мазня Франца Клайна (р. 1910) лишены всяких идей, чувств, впечатлений жизни, чужды гармонии и ритма.



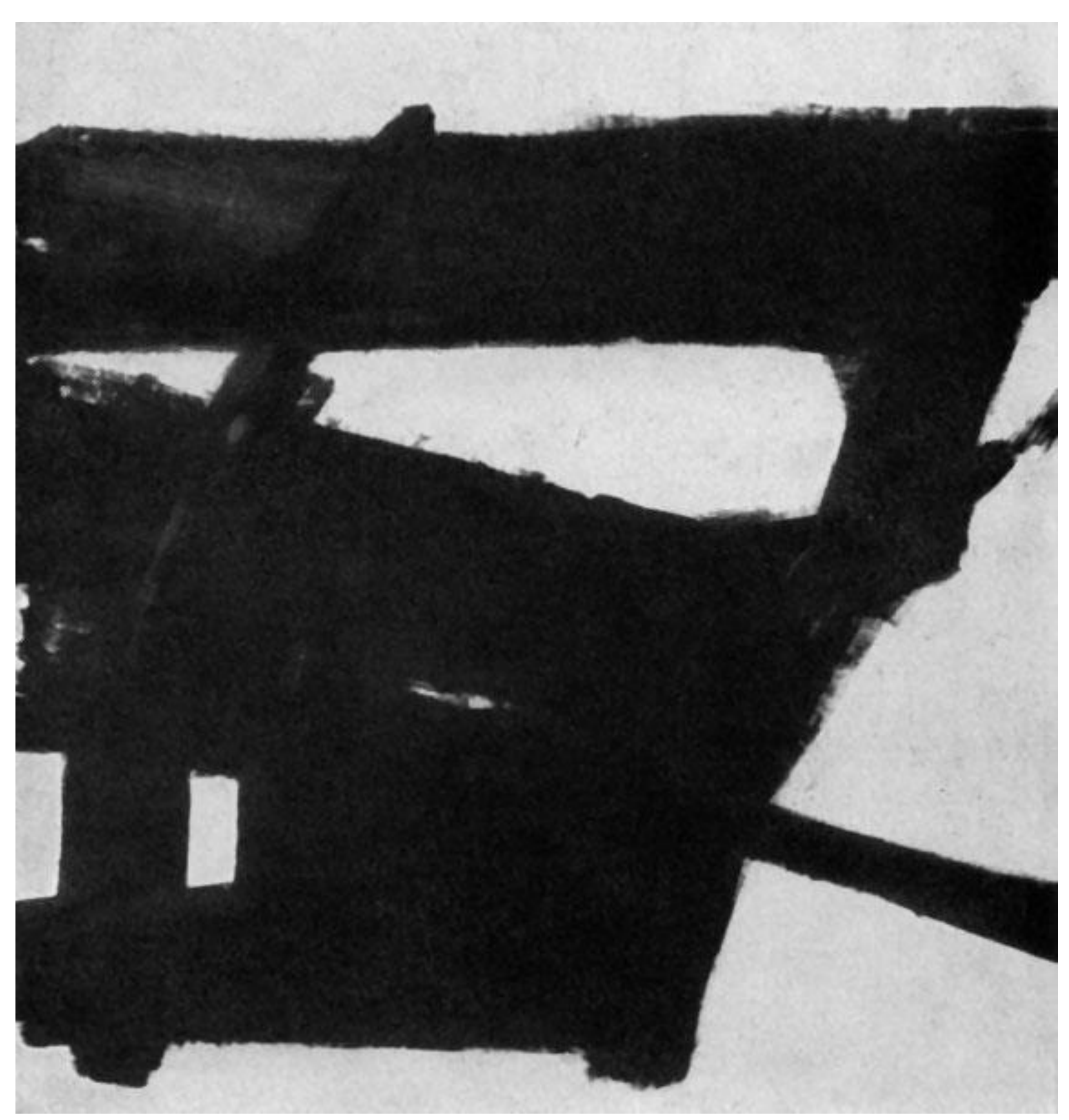
Джексон Поллок. Синие шесты. 1952 г. Сидней, Художественная галлерея Нового Южного Уэльса.

илл. 222 а



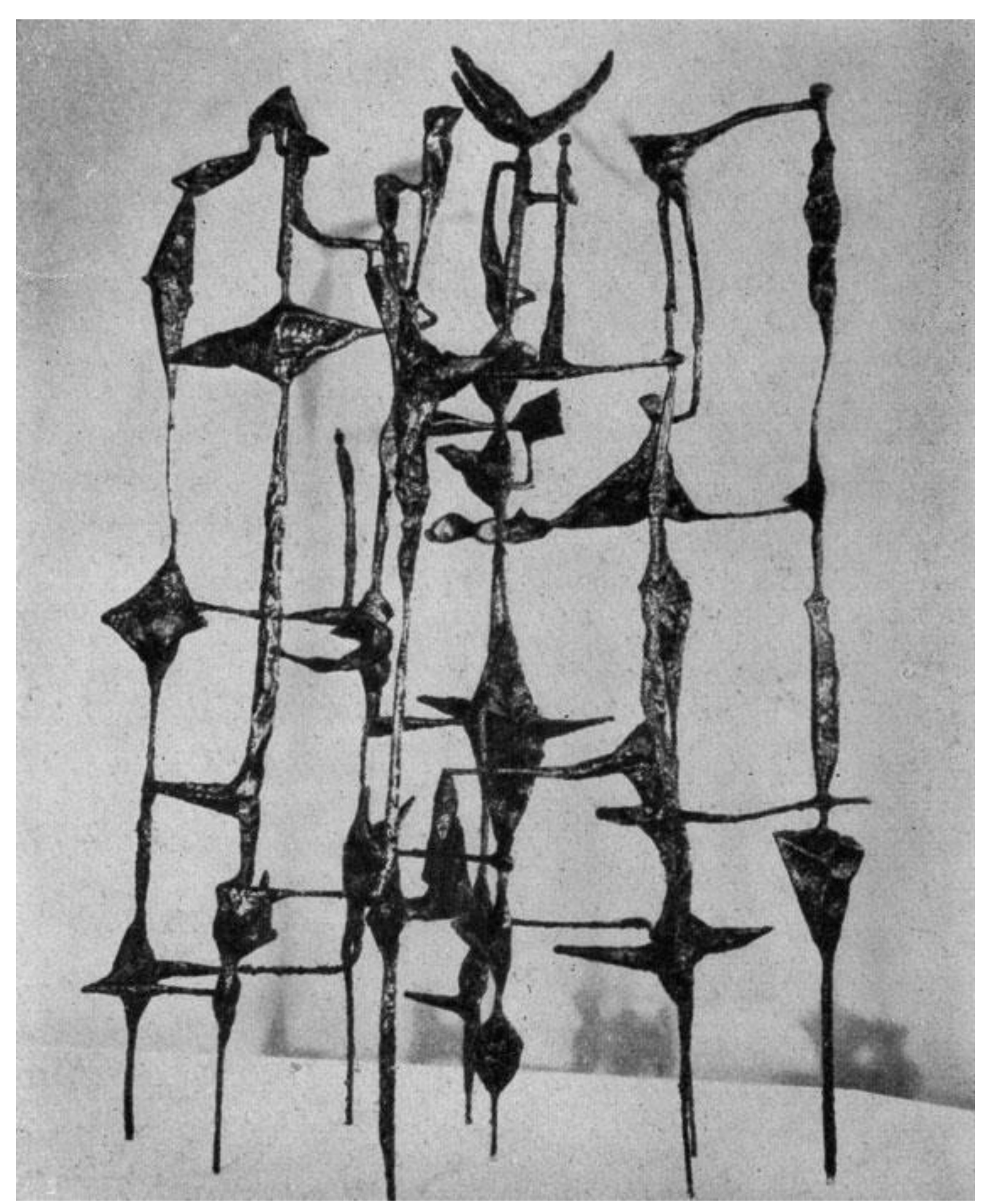
Теодор Рожак. Призрак Китти Гоука. Металлический сплав. 1946— 1947 гг. Нью-Йорк, Музей современного искусства.

илл. 222 б



Франц Клайн. Композиция. 1955 г. Собрание Бекер.

илл. 223 а



Ибрам Лассоу. Метаморфозы. Хромированная бронза и другие бронзовые сплавы. Собрание Лист.

илл. 223 б

Крайние формалистические течения нашли отражение и в скульптуре. Незавидную роль здесь сыграл переселившийся из

Франции во время войны Жак Липшиц (р. 1891). Но и свои, американские скульпторы «не ударили лицом в грязь», и их создания мало в чем уступают творениям европейских мэтров. От пугающих своей физиологической осязательностью и вместе с тем какой-то осклизлой бесформенностью произведений такого скульптора, как Теодор Рожак (р. 1907), работающего методом автогенной сварки, от подражающих абстрактно истолкованным низшим растительным и животным формам скульптур Сеймура Липтона (р. 1903) или Исаму Ногучи (р. 1904) — и до уродливых «сваренных» металлических сооружений Ибрама Лассоу (р. 1913) развертывается пестрый и претенциозный круг современной авангардистской американской скульптуры. Особое место здесь занимают работы Александера Колдера-младшего (р. 1898; его отец тоже был скульптором). Придуманные им причудливые абстрактные конструкции, приводимые в движение ветром или мотором,— так называемые мобили — получили открыто и явно чисто декоративное назначение, являясь необычной, но вполне законной деталью архитектурного оформления интерьеров. Искать в этих предметах некий отвлеченно-философский смысл, как пытаются делать некоторые американские критики,— совершенно излишнее и бесполезное занятие. Узорно-орнаментальная природа «мобилей» Колдера неразрывно связана с естественно-отвлеченным языком архитектуры.

В развитии в искусстве США экспрессионизма, сюрреализма и абстрактного искусства сказывается определенная историческая закономерность. Началом развития каждого из этих течений послужили образцы чужого, европейского искусства. Пустив корни на американской почве, эти течения дали, пожалуй, самые ядовитые всходы. Широкое распространение получили здесь одинаково реакционные, хотя на первый взгляд полярно противоположные формы искусства, как уводящего от реальной жизни в мир совершенно пустых, бессмысленных и бесформенных абстракций, так и самого отвратительного, отталкивающего иллюзионистического натурализма. И это не случайно, ибо колоссальная финансовая поддержка и активная пропаганда

упадочного искусства во всех его проявлениях служат важнейшим фактором идеологической реакции, внушающей неверие в духовные ценности, в возможности разумного переустройства мира. Огромную пропагандистскую роль играют здесь американские музеи. Покупать авангардистские работы считают своим долгом даже такие крупнейшие музеи, как Метрополитен-музей в Нью-Йорке, знаменитый своими собраниями классического искусства. Во многих американских городах существуют и музеи современного искусства, в которых под «современным» понимается искусство только формалистического направления. Все эти музеи финансируются и контролируются миллионерами (Н. Рокфеллером и другими). Особенно активные формы приняла пропаганда абстракционизма как в США, так и за рубежом. К услугам абстракционистов, хотя бы самых диких, самых ничтожных, самых наглых,— все: реклама, печать, выставки, деньги музеев, в любом количестве отпускаемые их советами, состоящими из очень богатых и влиятельных лиц, превосходно изданные книги с апологетическими наукообразными исследованиями. На международных выставках преобладают абстрактные работы.

Но вырождение буржуазного искусства продолжается. В последнее время в США шумно рекламируется модное течение «поп-арт» («популярного искусства»), течение, не имеющее ничего общего с задачей популяризации искусства в широких массах.

Здесь уничтожены все принятые, привычные элементы искусства. Это бессмысленное, чудовищное нагромождение реальных предметов — тряпок, гвоздей, труб, кусков автомобилей, раздавленных целлулоидных кукол, газетных вырезок, фото и пр. и пр. «Создания» одного из преуспевающих представителей поп-арта Роберта Раушенберга (р. 1925) — облезлое чучело белой курицы на стеклянном со светящимися лампочками ящике или настоящее стеганое одеяло и подушка на настоящей кровати, сплошь закрашенные нарочито грязными мутными красками, призванными создать впечатление особой «обыденной»

неопрятности. Как и все новые течения формализма, поп-арт не блещет новизной. По существу, это возврат к грубому дадаистскому отрицанию искусства. Возможности этого течения поистине безграничны, любой может стать его ведущим мастером. Ведь для того, чтобы быть сюрреалистом, надо уметь рисовать, чтобы создавать абстракции — хотя бы натянуть холст на подрамник и купить краски. Здесь же достаточно собрать окружающие бытовые предметы и скомбинировать их каким угодно способом. Течение поп-арта могло бы показаться просто издевательством, не стоящим внимания развязным шарлатанством. Но дело обстоит, как и с абстрактным искусством, гораздо сложнее. Долголетнее внедрение в психику художников и определенной части публики того, что поиски творческого «самовыражения» допускают развитие самых невероятных, самых крайних форм, что подобное «искусство» не только имеет право на существование, но и является самым смелым, самым новым, самым оригинальным, породило в некоторых кругах своеобразную общественную психологию. Весьма показателен тот факт, что в высших художественных учебных заведениях современной Америки широко введено обучение поп-арту, которое представляет собой одну из наиболее низких ступеней распада искусства, какие когда-либо знала история.

Нет необходимости доказывать, в каких трудных условиях развивалась и развивается прогрессивная, реалистическая художественная культура Америки. Реализм, который неизбежно — по самой своей природе — раскрывает истину о капиталистическом строе, стал источником постоянного раздражения реакционных буржуазных кругов. Комиссия по расследованию антиамериканской деятельности и другие родственные ей организации пристально следят за таким подозрительным занятием, как интерес художника к реальной жизни, а тем более — к политике.

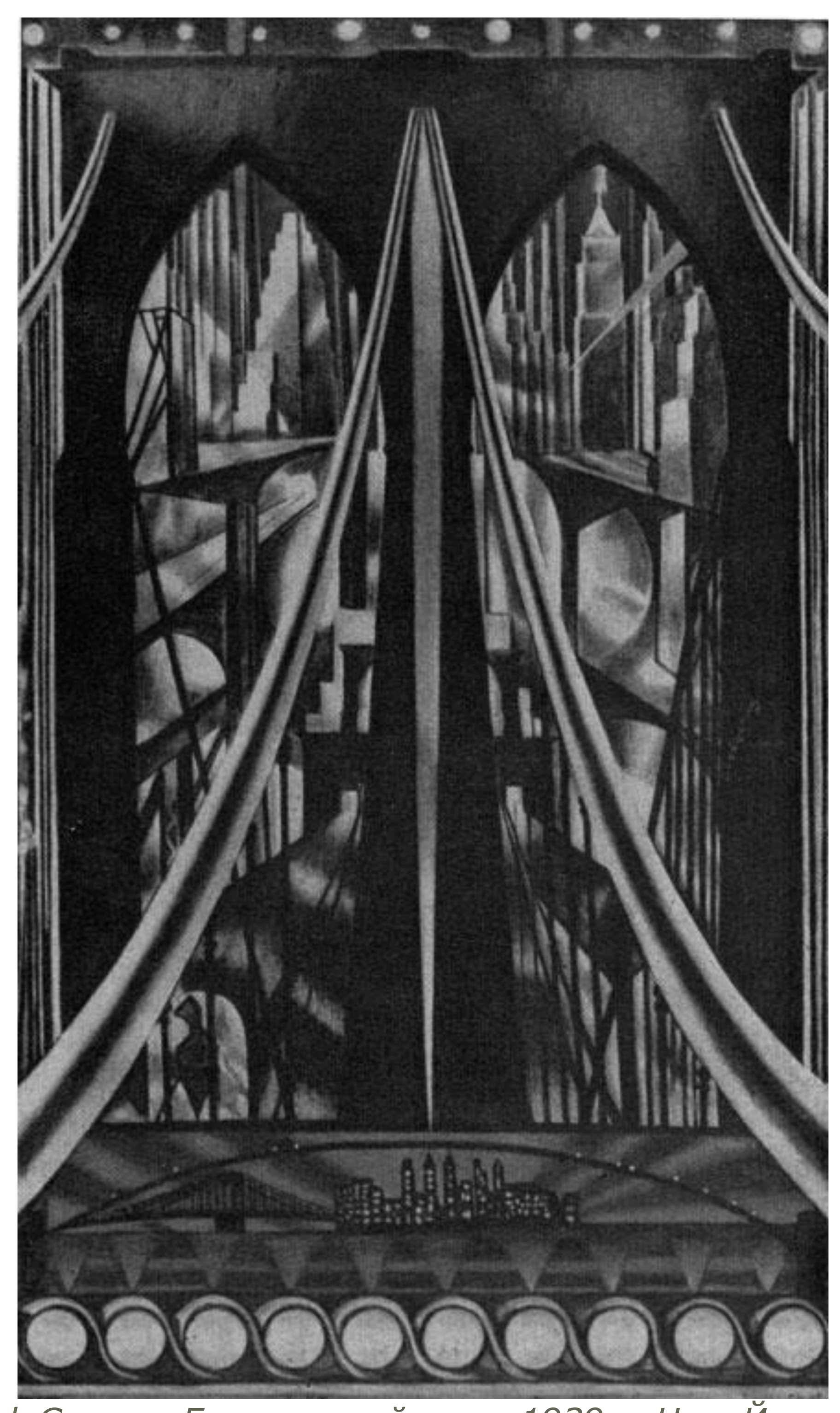
Мастера-реалисты в США обходятся критикой, не покупаются музеями, не допускаются на выставки. К их услугам — только их собственная бескорыстность и самоотверженность; они, если желают, могут писать дома, для

души, Зарабатывая чем-нибудь вроде оформления магазинных витрин или ресторанов или в лучшем случае педагогической работой. В современной Америке нужно обладать глубочайшей верой в правоту подлинно прогрессивной гуманистической культуры, чтобы продолжать работать так, как велит убежденная преданность передовым идеям своего времени.



Бен Шан. Похороны Сакко и Ванцетти. 1931—1932 гг. Нью-Йорк, Музей американского искусства Уитни.

илл. 225 а



Джозеф Стелла. Бруклинский мост. 1939 г. Нью-Йорк, Музей американского искусства Уитни.

илл. 225 б

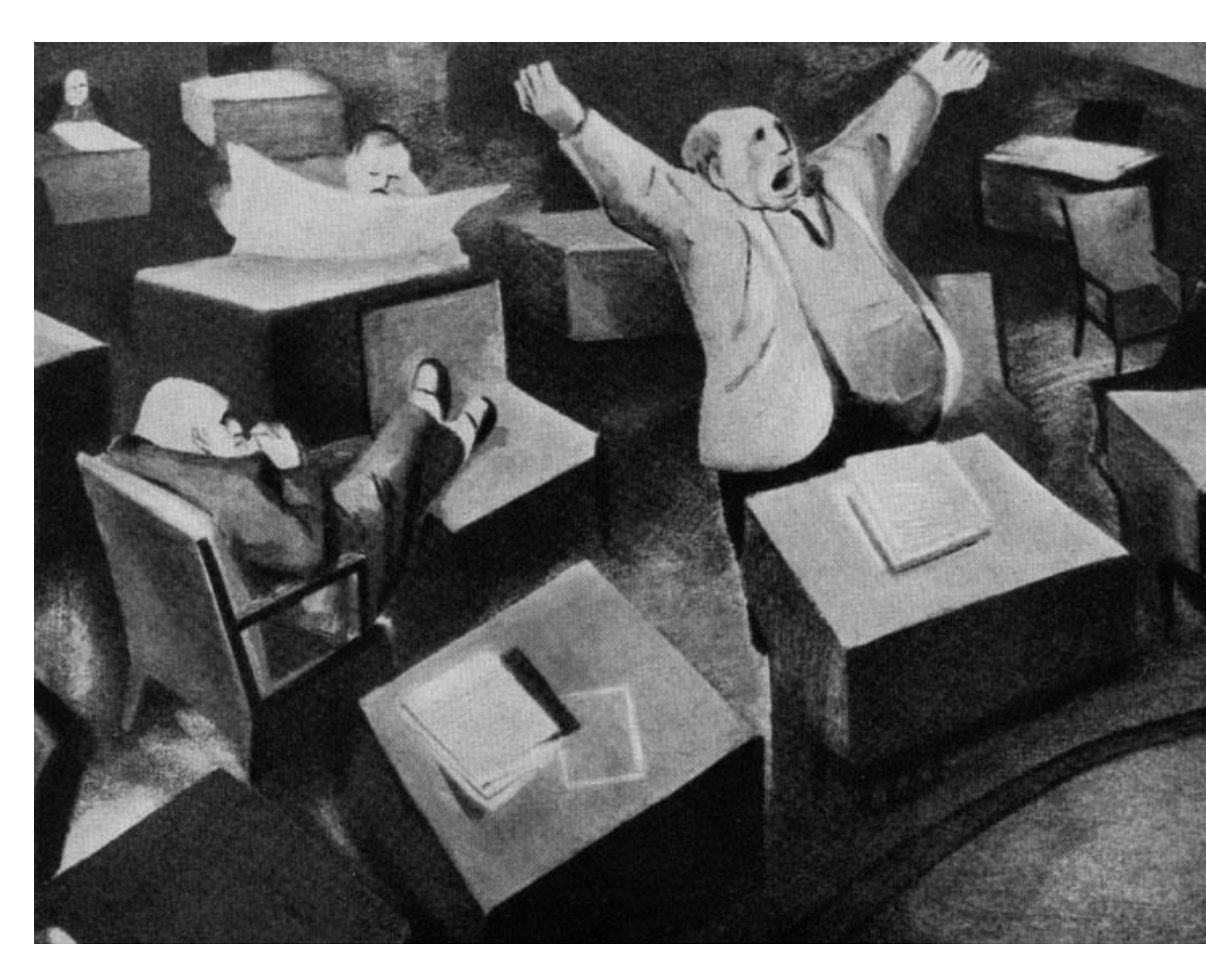
В развитии американского реализма имеются и другие трудности. В поисках повышенной выразительности образов многие художники, открыто стоявшие на прогрессивных общественных позициях, обращавшиеся к острым социальным темам, широко пользовались экспрессионистическими приемами. Элементы неоправданного гротеска, схематизации, нарочитая деформация приводили к искажению жизненной правды в искусстве Филипа Эвергуда (р. 1901) и такого известного современного американского живописца, как Бен Шан (р. 1898). Он посвящал свои работы и забастовке шахтеров, и взволновавшей весь мир казни Сакко и Ванцетти, и другим не менее важным событиям. Но большие содержательные мысли не укладывались в немощную косноязычную форму примитивизма, прямо противореча такому субъективному произволу. Однако Бен Шан сумел создать и сильные правдивые образы, которым не мешало ни нарушение пропорций, ни обострение и упрощение формы — об этом свидетельствует его рисунок для плаката «Мы требуем мира» (1946, Нью-Йорк, галлерея Даунтаун) — с исхудалым и печальным мальчиком, протягивающим руку к зрителю.

Несмотря на все трудности, американское искусство продолжало крепнуть и развиваться в духе подлинной реалистической традиции, обновленной и переработанной на основе идей и задач нового времени. Очень ярко этот новый реализм 20 в. выразился в политической графике 20—40-х гг., достигшей наибольшей остроты в прямой и резкой критике основ капиталистической системы.



Роберт Майнор. Капитализм: «Эй, вы берете шестую часть мира?!». Рабочий: «Да, и дело еще не закончено». Рисунок для газеты «Дейли уоркер». 1924 г.

илл. 216 а



Уильям Гроппер. Сенат. 1935 г. Нью-Йорк, Музей современного искусства.

илл. 217 а



Филл Бард. Крадущийся к жертве. Рисунок для газеты «Дейли уоркер». 1938 г.

илл. 217 б

Для развития такой графики важное значение имело участие художников в коммунистической печати— газете «Дейли уоркер», журналах «Либерейтор», «Нью-Мессиз», «Мессиз энд Мейнстрим». Художники Джон Рид Клуба — Роберт Майнор (1984— 1952), Уильям Гроппер (р. 1897), Фред Эллис (1885— 1965), Арт Янг (1866—1943), Филл Бард и другие мастера — опирались на опыт политической американской графики конца

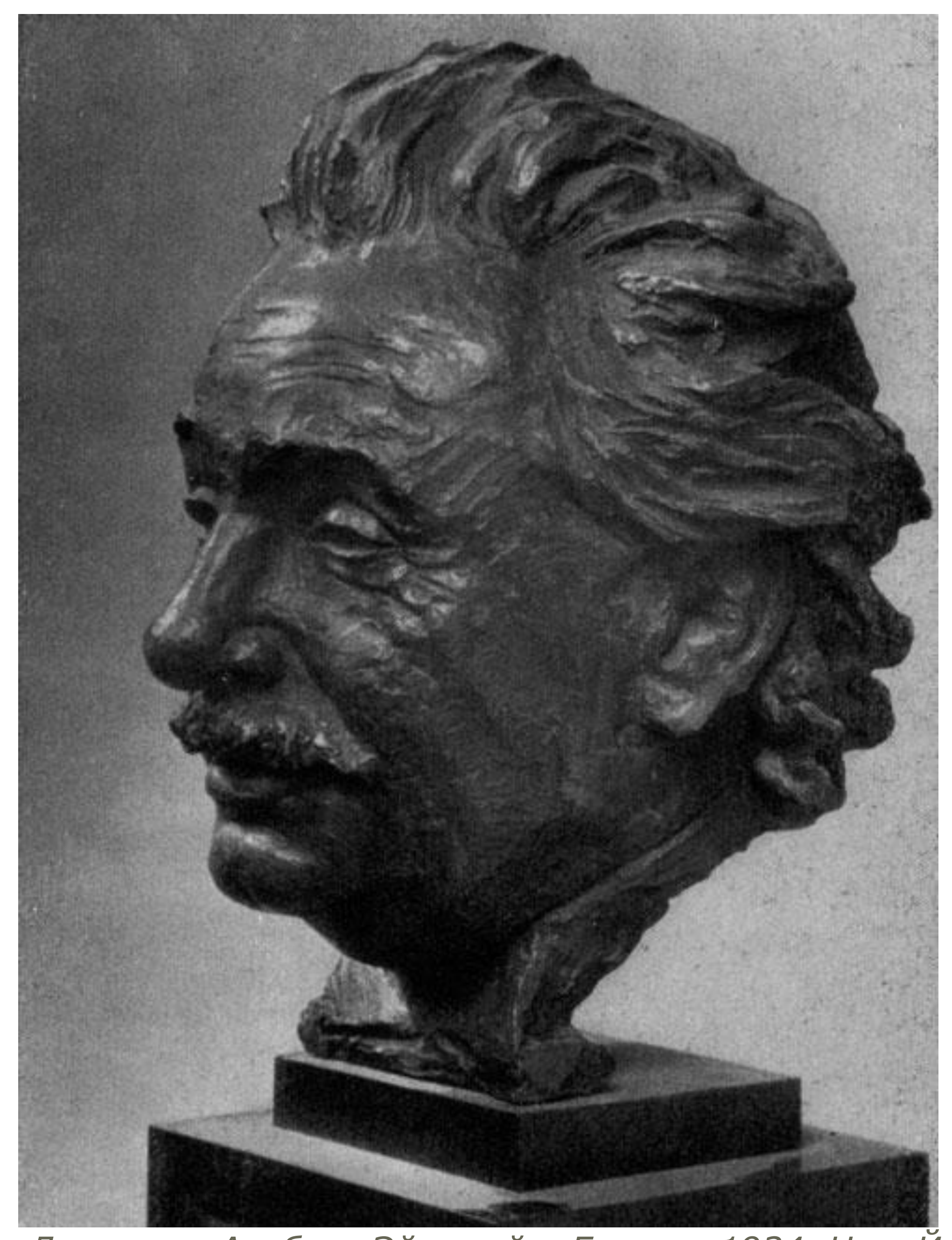
19 — начала 20 в., но еще более на традицию Домье, следуя которым они сумели достичь большой силы критического обличения и художественной выразительности. Графики Джон Рид Клуба щедро пользовались языком аллегорического обобщения, упрощая форму, сообщая резкую психологическую и драматическую экспрессию своим образам. Характерным примером смелого и безжалостного искусства Роберта Майнора, наиболее крупного из этих графиков, являются такие карикатуры, как «Рабочий уносит шестую часть мира» (1924), «Идеальный солдат» (1920-е гг.), «Лик профсоюзной демократии» (или «Конгресс Американской федерации труда», ок. 1927). Последняя карикатура особенно выразительна: совершенно одинаковые, точно сделанные какой-то штамповальной машиной ряды тучных, неподвижно застылых делегатов с одинаковыми толстыми сигарами в зубах действительно могут служить олицетворением тупой реакционной силы, давящей всякую прогрессивную мысль. Уильям Гроппер, являющийся также живописцем, автором сатирических станковых картин («Сенат», 1935; Нью-Йорк, Музей современного искусства, и др.) и монументальных росписей, иногда поддавался экспрессионистическим влияниям. Но в своих самых значительных работах Гроппер умеет с обостренной резкостью, прямолинейно грубо и в то же время ясно раскрывать подлинный смысл буржуазных институтов и порядков, показывать обнаженную классовую природу общественной борьбы (литографии «Судья», «Освобожденная деревня» и др.).

Широкая живописная манера Фреда Эллиса, построенная на контрастах черного и белого, позволяла создавать ему произведения яркой образной силы. Обычно более лирический и мягкий художник, он обретал всю страстность убежденного политического агитатора, когда брался за темы, выворачивающие наизнанку лживость и подлость буржуазной «демократии» или звериную сущность фашизма, что стало одной из основных тем для графиков Джон Рид Клуба в годы второй мировой войны. До последних лет тяжело больной Эллис продолжал обращаться к изображению важнейших явлений современности.



Фред Эллис. «Довольно толкаться». Рисунок для газеты «Дейли уоркер». 1947 г.

илл. 216 б



Джо Дэвидсон. Альберт Эйнштейн. Бронза. 1934. Нью-Йорк, Музей американского искусства Уитни.

илл. 219 а

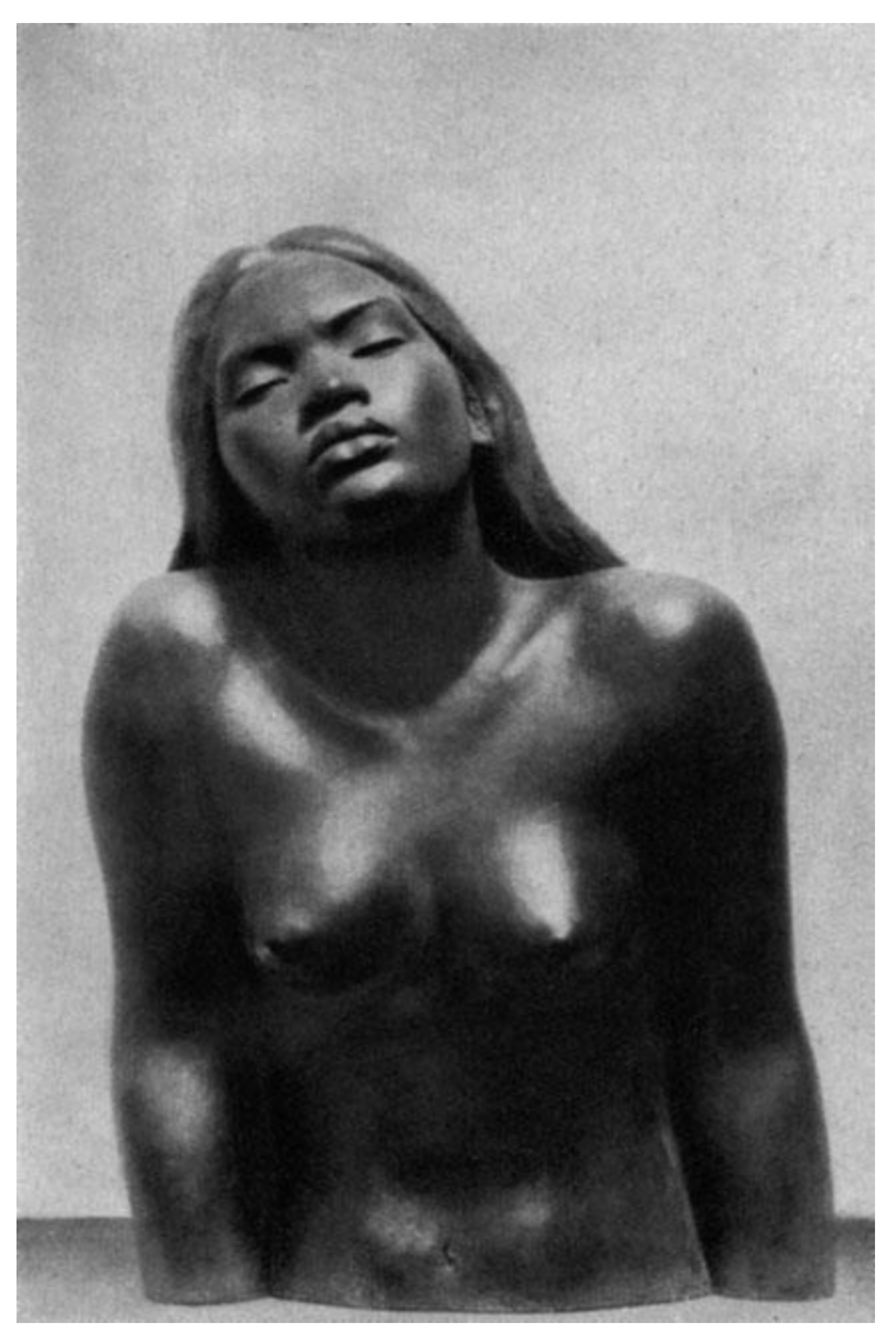
Реалистические принципы определили также успех лучших достижений американской скульптуры. В противовес уродливому искажению формы в работах скульпторов-экспрессионистов, в противовес полному ее разрушению в творениях абстрактных скульпторов, в лучшей части

американской пластики была продолжена и развита традиция О. Сент-Годенса, обогащенная изучением творчества Родена и Майоля. Одной из самых значительных областей стал скульптурный портрет, глубоко раскрывающий духовный мир человека и его социальную природу. Целую галлерею правдивых и точных портретов современников, относившихся к самым противоположным общественным группам — от Джона Рокфеллера-старшего и до Альберта «Эйнштейна (1934, Нью-Йорк, Музей американского искусства Уитни),— создал такой психологически острый мастер, как Джо Дэвидсон (1883—1952). Резкой и содержательной оценкой человеческого характера отличаются портретные скульптуры Джекоба Эпстейна (1880—1959), ставшего уже в первые десятилетия 20 в. виднейшим представителем американской реалистической пластики, но большую часть жизни прожившего в Англии. Его излюбленная область творчества — бронзовая скульптура, моделированная контрастно и смело, с исключительным темпераментом и бурной выразительностью. В поисках этой душевной выразительности Эпстейн не всегда соблюдал чувство меры, впадая иногда в чрезмерную нервозность и даже болезненность, которой нет в его лучших, наиболее значительных работах — в выполненных в бронзе портретах Ориоль Росс (1932, Нью-Йорк, Музей современного искусства), Поля Робсона (1928), Джозефа Конрада (Филадельфия, Художественный музей) или в таких сильных, подлинно народных образах, как «Сенегальская женщина» (1921; Буффало, галлерея Олбрайт). Эпстейн передает здесь напряженную, неизменно очень живую душевную жизнь модели, используя повышенную светотеневую обработку формы, свободную, динамичную фактуру. Умение прекрасно передавать одухотворенную красоту обнаженного человеческого тела характеризует таких привлекательных и полных жизненной правдивости художников, как Артур Ли (р. 1881) и Гарри Розин (р. 1900).



Джекоб Эпстейн. Ориоль Росс. Бронза. 1932 г. Нью-Йорк, Музей современного искусства.

илл. 218 б

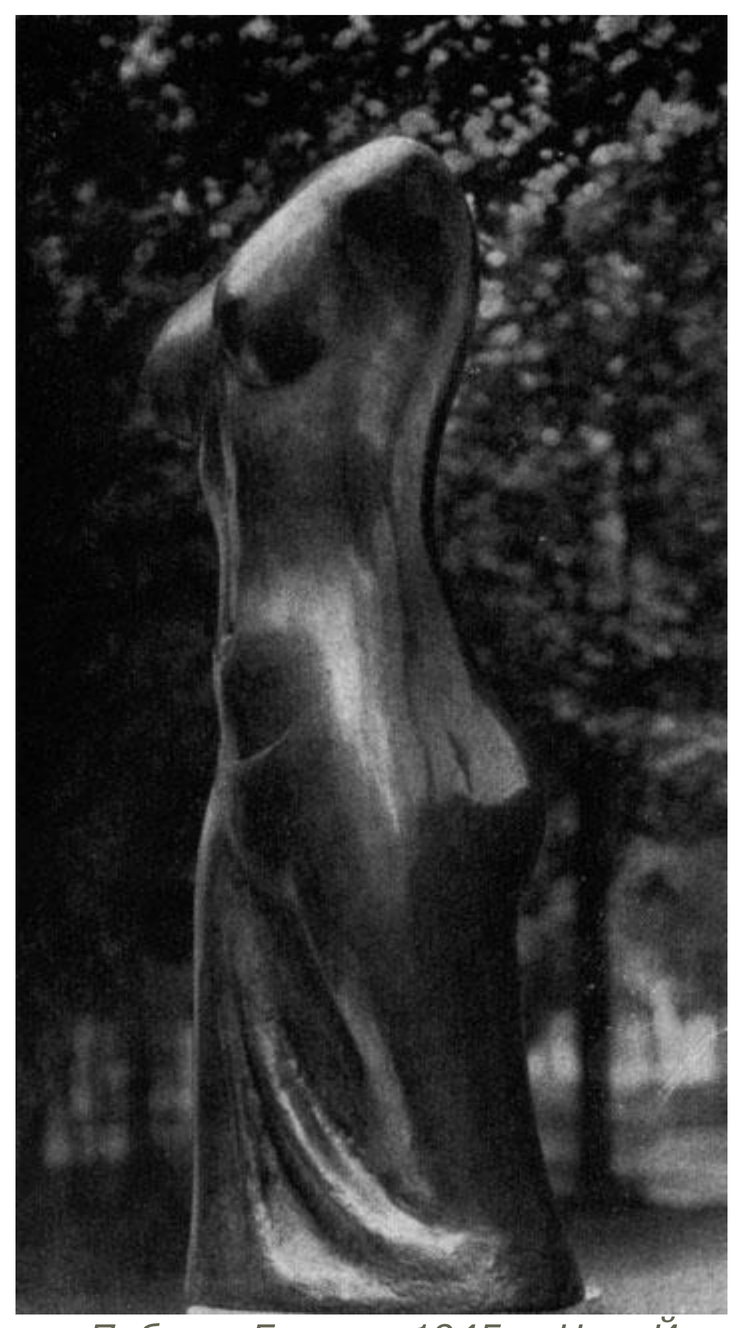


Гаррн Розин. Хина Рапа. Филадельфия, Пенсильванская Академия художеств.

илл. 219 б

Крупнейшим мастером реалистического направления в американской пластике середины 20 в. стал Уильям Зорах. Он родился в 1887 г. в России, но уже в его раннем детстве семья эмигрировала в США, где он и получил художественное образование. Начав как рисовальщик и живописец, Зорах

лишь с 1920-х гг. перешел к скульптуре. При всех разнообразных творческих увлечениях он сложился как мастер, сочетавший строгую пластику реальных форм с обобщенным композиционным и ритмическим строем. Искания монументальной цельности иногда приводили Зораха к некоторой схематичности и упрощенности, но его лучшие создания— «Мать с ребенком», «Привязанность» и особенно «Победа» (1945; Нью-Йорк, галлерея Даунтаун) — привлекают своей поэтической силой. Образ «Победы» проникнут жизнеутверждающим чувством, олицетворяет мысль о победе человечности над темными силами, разбитыми во второй мировой войне. Зорах никогда не забывал о своих связях с Россией. Дань его уважения к Советской стране проявилась в работе над проектом памятника Ленину — для международного конкурса, проводившегося в начале 30-х гг. при первых замыслах Дворца Советов.

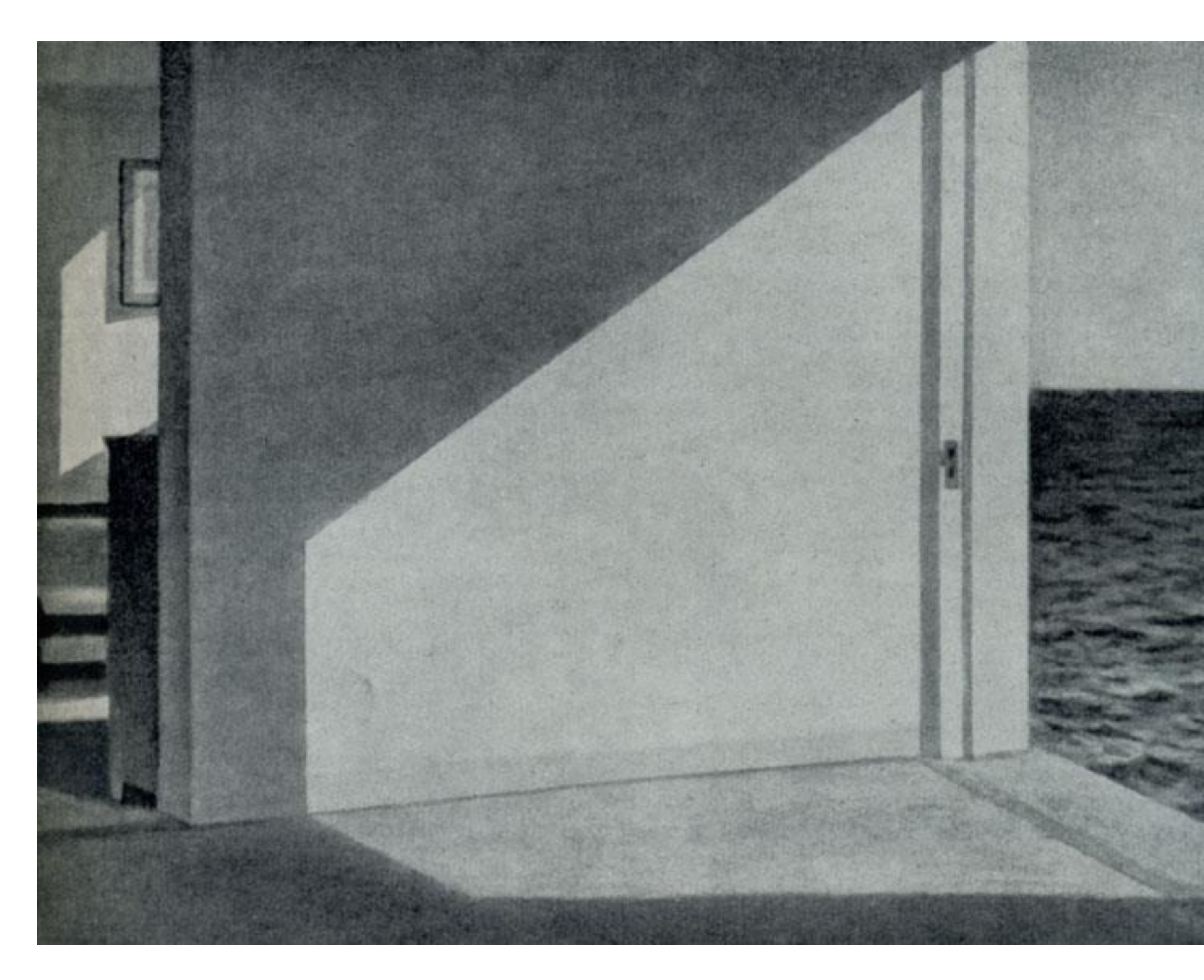


Уильям Зорах. Победа. Бронза. 1945 г. Нью-Йорк, галлерея Даунтаун.

илл. 218 а

Большим и интересным начинанием стало создание различными художниками в 30-х гг. обширных циклов монументальных росписей общественных зданий, предпринятых правительством Франклина Рузвельта с целью помочь художникам в годы после экономического кризиса. В

выполнении этих росписей было много неудачного, спорного, но оно открыло широкое поле деятельности для реалистических американских мастеров, обращавшихся к значительным общественным темам. Лучшие из этих росписей были созданы живописцами-станковистами, творчество которых представляет одно из самых ярких явлений реалистического искусства США с 20-х гг. до нашего времени. За этот период выступило уже не одно поколение мастеров, достойных наследников и продолжателей большой национальной традиции Хомсра и Икинса, Роберта Генри и Джорджа Беллоуза. По контрасту с безличным однообразием художников абстракционистов и сюрреалистов именно реалистические живописцы США отличаются ясно выраженным индивидуальным миром идей и образов, и общие признаки реализма нашего времени преломляются в их творчестве в самых разнообразных композиционных, колористических и ритмических формах. Их искусство объединяет активное отношение к жизни, насыщенность значительным общественным, социальным содержанием и действенный, конкретный характер гуманизма.



Эдуард Хоппер. Комнаты у моря. 1951 г. Нью-Йорк, собрание Кларк.

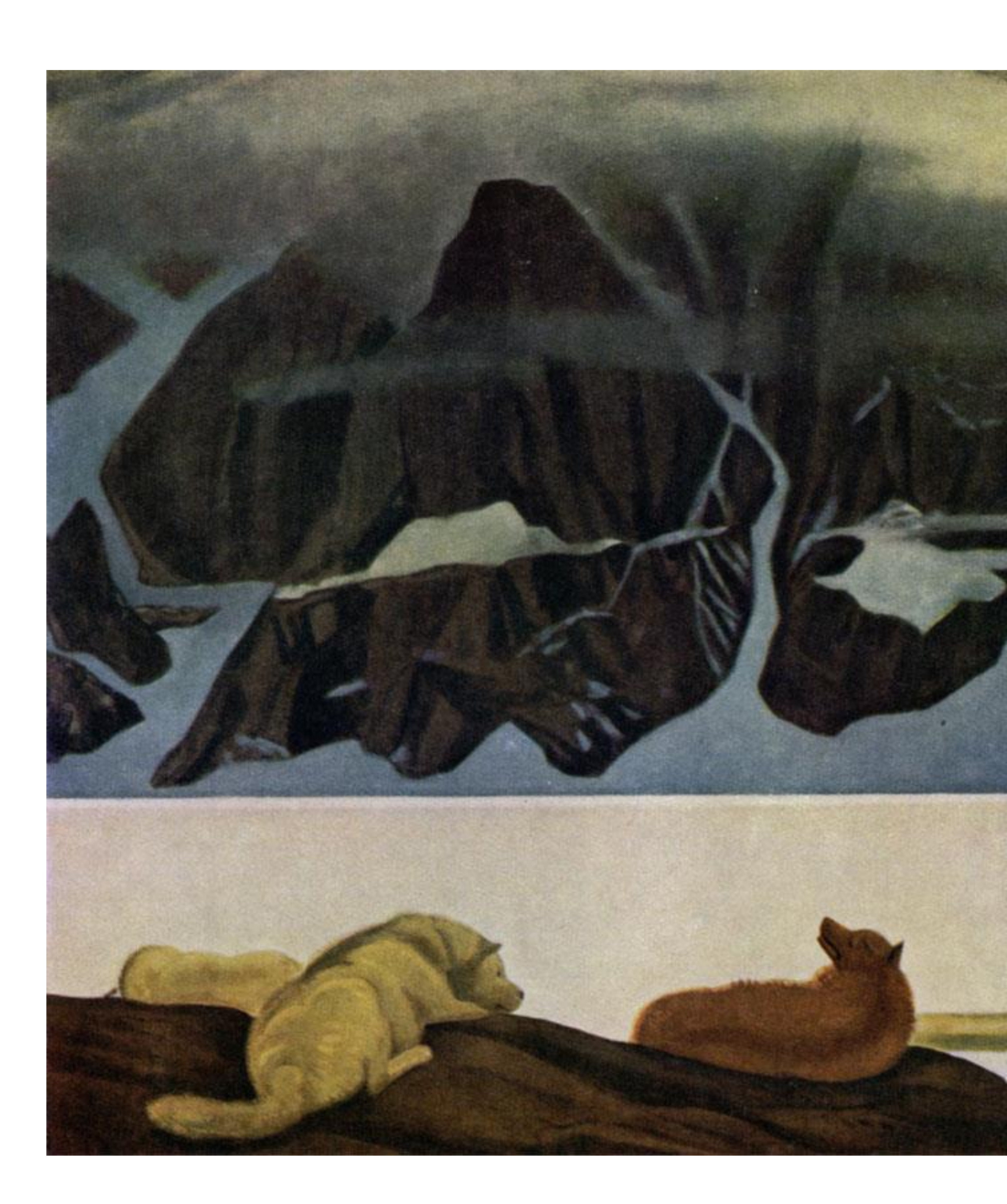
илл. 215

Среди мастеров самого старшего поколения ныне живущих художников США выделяются Эдуард Хоппер и Рокуэлл Кент — ученики Роберта Генри. Эдуард Хоппер (р. 1882) — очень известный, крупный мастер пейзажа, преимущественно городского. Он — тонкий и сосредоточенный лирик, глубоко чувствующий структуру и ритм среды, окружающей современного человека. Художник раскрывает человеческие чувства и душевные состояния даже в безлюдном

архитектурном пейзаже, что придает ему часто проникнутое чувством одиночества гуманистическое звучание («Маяк»; «Комнаты у моря», 1951; Нью-Йорк, собрание Кларк). Хоппер далек от какой-либо радикальной политической программы, но его искусство несет в себе настоящую жизненную правду. В своей основе оно глубоко демократично, так как художник изображает не Америку небоскребов, деловых официальных кварталов, а самую будничную, Америку одноэтажных или двухэтажных зданий, где живут трудящиеся массы Нью-Йорка. Б скупых и выразительных деталях быта раскрывает он обиход, ритм жизни этих простых людей («Раннее воскресное утро», 1930, Нью-Йорк, Музей американского искусства Уитни; «Ночные птицы», 1942, Чикаго, Институт искусств). Хоппер является также автором серьезных реалистических офортов.

Необычайно разносторонний человек и художник, первоклассный рисовальщик и иллюстратор, талантливый писатель, смелый путешественник, выдающийся борец за мир, Рокуэлл Кент — верный друг Советского Союза, и его творчество широко известно в нашей стране. Кент родился в 1882 г. к северу от Нью-Йорка и ныне живет на уединенной ферме в Адирондакских горах. Уже с 1900-х гг., расширяясь и усиливаясь с каждым десятилетием, в его живописи выработался тип обобщенного и величественно-героизированного реалистического пейзажа. Начиная с первых значительных работ, созданных на острове Монхеган («Труженики моря», 1907; Нью-Бритэн, Художественный музей), главной темой живописи Кента на протяжении нескольких десятилетий стали суровые северные страны и самоотверженный труд людей среди неприветливой природы. Наиболее сильной вышла у него самая обширная и самая поздняя серия гренландских пейзажей (с конца 20-х до 40-х гг.). Бесконечное разнообразие оттенков цвета, особенно льда и моря, причудливая окраска скал и неба, вариации освещения, погоды, времени года нередко в одном и том же пейзажном мотиве — все это делает гренландскую серию Кента особенно наполненной жизнью и внушающей чувство богатства реального мира. Самое большое достоинство его пейзажей заключено в том, что могучая и прекрасная,

обладающая строгой и ясной пластикой пространства природа всегда очеловечена, в ней всегда присутствует целеустремленная человеческая воля. С глубокой симпатией и восхищенным уважением художник изображает трудную жизнь Этой далекой земли («Возвращение охотника», 1933, ГМИИ; «Эскимос в каяке», 1933, ГМИИ; «Собаки в фиорде Кангердлуарссук», 1932—1933, ГМИИ, и др.).



Рокуэлл Кент. Собаки в фиорде Кангердлуарссук. 1932—1933 гг. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

В творчестве Кента наравне с живописью очень большое место занимает графика. Он много рисовал для журналов, выполняя литографии и гравюры на дереве, плакаты и политические карикатуры, и не раз возвращался к языку сатиры и обобщенной аллегории, когда ему нужно было делать рисунки и плакаты в защиту республиканской Испании в 1936—1937 гг., против фашистской агрессии в годы второй мировой войны и ныне —в защиту мира. Он сам иллюстрировал все написанные им книги, а с конца 20-х гг. огромный труд посвятил иллюстрированию многих выдающихся произведений мировой литературы от Боккаччо, Чосера и Шекспира до «Фауста» Гёте и «Гавриилиады» А. С. Пушкина. И в американской литературе он выбирал для иллюстрирования самые яркие и самые сложные книги, как «Листья травы» Уитмена или «Моби Дик» Мелвилла. Сохраняя свойственную ему непосредственность и силу выражения, Кент внимательно и тонко передает идейную и стилистическую природу литературных образов, неповторимый ритм и строй литературных произведений — от мрачной и тревожной романтики Мелвилла до прозрачной и ясной гармонии Пушкина. Героическим воодушевлением проникнута и его станковая графика («Вершина», 1928).



Рокуэл Кент. Вершина. Литография. 1928 г.

илл. 214

В 1960 г. Рокуэлл Кент подарил советскому народу более девятисот произведений— плод своего многолетнего творчества. Этот поступок был вызван, с одной стороны, тем, что в современной Америке стремление Кента передать американскому народу свои работы встретило самое активное противодействие официальных кругов. Вместе с тем после первой, прошедшей с огромным успехом в 1958 г. выставки его произведений в Советском Союзе у художника возникла твердая уверенность, что его искусство нужно другим. Щедрый подарок Кента стал выражением дружеских чувств американского народа к советскому народу, проявлением благородного гуманизма, борющегося за мир и дружбу между народами всего земного шара.

В искусстве США выдвинулось и много талантливых мастеров среднего поколения. Творчество Антона Рефрежье (р. 1905) является наглядным воплощением высказанной им мысли о том, что художник должен прежде всего быть верен «темам, имеющим большое значение для человечества». В своих графических работах (рисунки к сборнику «Песни о мире», многочисленные рисунки в прогрессивной печати), в станковых картинах («Ему принадлежит будущее», «Победа», «Каменная кладка» и др.) и особенно в разнообразных росписях, к которым он обращается начиная с 30-х гг., Рефрежье выступает как художник, связавший свое искусство с судьбой рабочего класса. Обращение к темам созидания, борьбы за лучшее будущее, за решение важнейших проблем современности, за мир и демократию придает его искусству высокий гражданственный пафос. С особенной яркостью это проявилось в росписях почтамта Ринкон Пост Оффис в Сан-Франциско, созданных в 1946— 1947 гг. Задуманная им в двадцати девяти композициях история Калифорнии,— по существу, история всей Америки. Сочетая символические изображения с вполне конкретными образами, применяя самые различные композиционные приемы, радостный светлый колорит, Рефрежье проявил себя здесь настоящим мастером монументальной живописи. Запечатлевая эпизоды прошлого, воспевая человека труда, он не побоялся ввести в свои фрески изображения суда Линча, погромов и расправ с

рабочими. Прогрессивный, глубоко правдивый характер фресок вызвал яростные нападки американской реакции, которая пустила в ход все свои связи в конгрессе и печати, чтобы вызвать осуждение работы художника. Началась длительная борьба, в которой на защиту творчества Рефрежье выступили многочисленные организации рабочих, деятелей культуры и искусства. В 1953 г. в палате представителей обсуждался вопрос об уничтожении фресок. Однако широкая волна протеста по всей стране воспрепятствовала замыслам реакции.



Антон Рефрежье. Землетрясение и пожар в Сан-Франциско в 1905 г. Стенная роспись почтамта Ринкон Пост Оффис в Сан-Франциско. 1946—1947 гг.

илл. 224

Примером активного вмешательства художников в жизнь, взволнованного внимания к судьбам обыкновенных людей Америки является творчество братьев-близнецов Рафаэля и Мозеса Сойер (р. 1899). Они родились в России, в Тамбове, и уехали в США незадолго до первой мировой войны, их первые художественные впечатления связаны с Третьяковской галлереей, но учились они уже в Америке.

В творчестве обоих братьев выражена настоящая любовь к будничной повседневной жизни людей Нью-Йорка, и эта тревожная и беспокойная заитересованность в простых человеческих чувствах придает большую полноту и значительность их искусству. Мозес Сойер иногда создавал образы очень горькие и грустные (как, например, «Одиночество»), но чаще обращался к мягкой, сердечной лирике, простой и скромной («Дэвид и Бимиш», «Портрет молодой женщины»).



Рафаэль Сойер. Дети города. Собственность художника.

илл. 227

Рафаэль Сойер, глубокий, тонкий и умный художник, справедливо признается главой всего реалистического лагеря современной живописи США. В проникновенных портретных изображениях самых разнообразных людей, в его жанровых композициях («Художники и модели», собрание Р. Сойера; «Лица города», собрание Фриденталь; «Дети города», собственность художника; «Сидящая девушка», Биддфорд, собрание Ашер), в полных живой естественности литографиях («За кулисами») мастер выступает на защиту настоящих, глубоко содержательных качеств человеческой личности. Несмотря на лирическую форму, его искусство лишено созерцательности и пассивности, оно проникнуто внутренней силой и убежденностью. Впечатление художественной цельности работ Р. Сойера усиливает и сдержанный, серебристо-серый, построенный на неярких оттенках колорит. Выступая в 1960 г. перед студентами штата Мэн, Р. Сойер говорил о том, что задачей живописи является выражение и изображение жизни народа и своего времени. Этой цели он и служит в искусстве. Мастер, творчество которого впитало и традицию американского реализма и великое классическое наследие прошлого — всю жизнь он поклонялся искусству Рембрандта,— Рафаэль Сойер всегда остается художником новой эпохи. Это придает его произведениям свежую непосредственность восприятия жизни, живую трепетность образов.

Среди художников более молодого поколения многие выделяются яркой индивидуальностью. Широкой известностью пользуется творчество Эндрью Уайеса (р. 1917). Мастер видит натуру такой, какова она есть, и вместе с тем его искусство лишено прозаичного бытописательства. Он стремится к точной и строгой фиксации жизненных явлений во всей их полноте, богатстве, многозначности. В зоркой наблюдательности Уайеса, в изображении самого обыденного раскрывается философский смысл и поэтическая сила восприятия жизни, что делает его образы внутренне содержательными и интересными для всех («Молодая Америка», 1950, Филадельфия,

Пенсильванская Академия художеств; «Детский доктор», 1949, Уиллингтон, собрание Хэнди; «Мир Кристины», 1948, Нью-Йорк, Музей современного искусства; «Сын Альберта», 1959, Осло, Национальная галлерея).



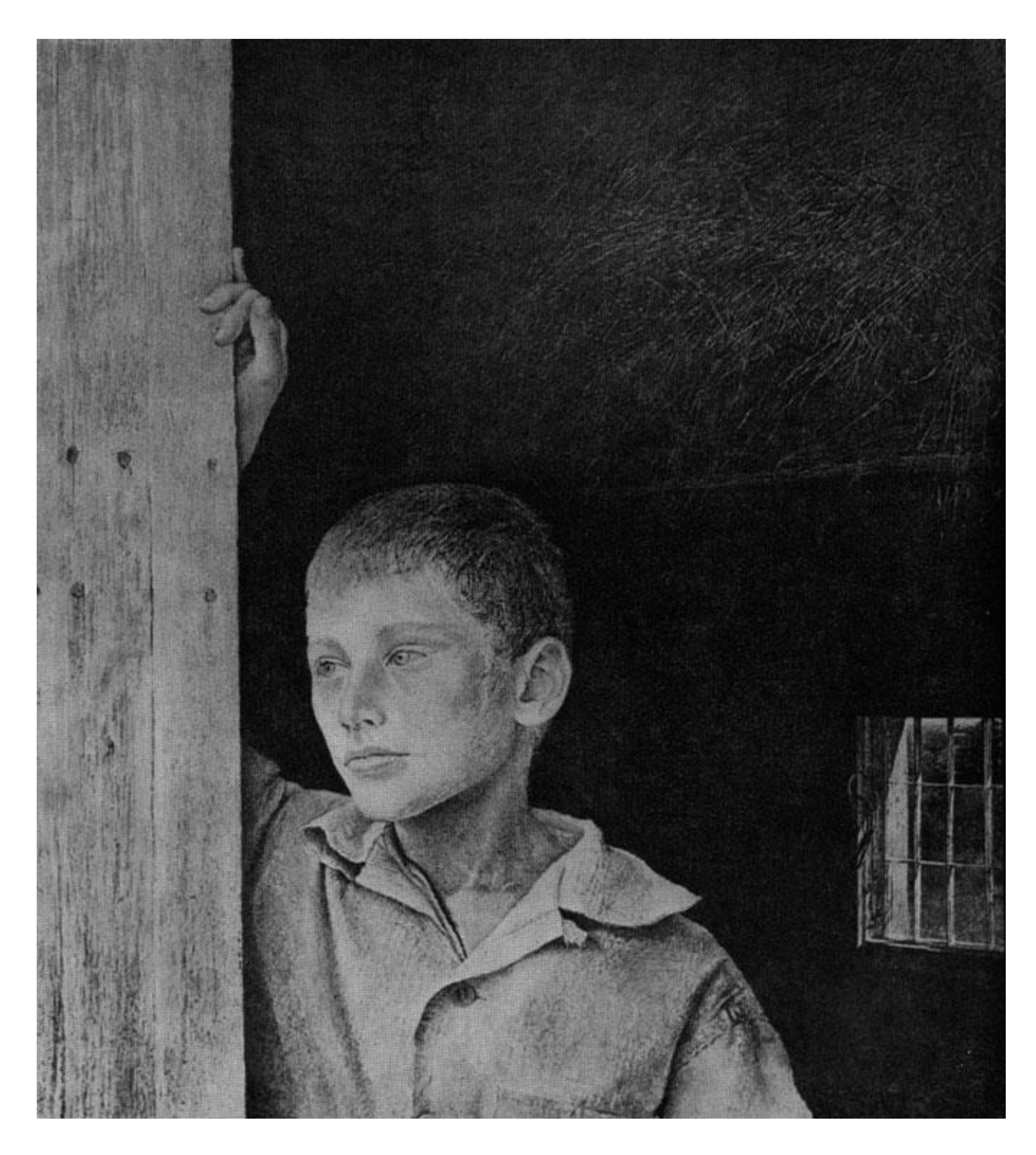
Джек Левин. «Добро пожаловать!».1947 г. Нью-Йорк, Бруклинский музей.

илл. 226



Эндрью Уайес. Мир Кристины, 1948г. Нью-Йорк, Музей современного искусства.

илл. 228



Эндрью Уайес. Сын Альберта. 1959 г. Осло, Национальная галлерея.

илл. 229

Своеобразной противоположностью искусству Уайеса является искусство такого темпераментного и острого мастера, как Джек Левин (р. 1915). Создатель резко сатирических произведений, бичующих цинизм и разложение правящей буржуазной верхушки («Праздник чистого разума», 1937, Нью-Йорк, Музей современного искусства; «Похороны гангстера», 1952, Нью-Йорк, Музей американского искусства Уитни; «Добро пожаловать!», 1947, Нью-Йорк, Бруклинский музей), Левин прибегает к повышенной выразительности образов, деформируя пропорции фигур, добиваясь напряженного колористического звучания. Эти приемы имеют не произвольный, а целенаправленный характер, подчеркивая гротескный, обличительный смысл его картин. Горький сарказм социально обостренных произведений сменяется у художника настроением спокойного умиротворения, когда он обращается к совершенно иным темам («Струнный квартет», 1934—1937; Нью-Йорк, Метрополитен-музей).

Ряд сатирических изображений представителей богатых общественных слоев создал и Джозеф Херш (р. 1910), но его привлекают и образы простых людей Америки («Беседа», Нью-Йорк, Метрополитен-музей), а в годы второй мировой войны Херш написал картину, прославляющую гуманизм советских партизан (Нью-Йорк, собрание Британской Энциклопедии).

Напряженным социальным пафосом пронизано искусство живописца и графика Чарльза Уайта (р. 1918) — одного из самых значительных из когда-либо выдвигавшихся в США художников-негров. Его творчество целиком посвящено негритянскому народу, его трагической судьбе, его тяжелой жизни в современной Америке. Уайт — автор станковых и монументальных живописных произведений и талантливый рисовальщик. Такие его рисунки и литографии, как «Крестьянин» (1955), «Жатва» и другие, дают полные моральной силы образы, не менее героические и свободолюбивые, чем его «Авраам Линкольн» или «Нат Тернер» (1950) — вдохновенный образ руководителя одного из восстаний рабов-негров незадолго до гражданской войны. Грубоватая, иногда тяжелая и обостренно резкая

выразительность работ Уайта хорошо оттеняет присущую ему лирическую мягкость.

Все рассмотренные мастера — представители очень многочисленного отряда художников-реалистов, работающих в самых разных американских городах, во всех штатах, в том числе и на Дальнем Западе. Из художников Калифорнии следует назвать Эмми Лу Паккард (р. 1914) — создательницу монументальных росписей, мозаик и гравюр на линолеуме, сочетающую живую экспрессию образов с развитым декоративным чувством.

Только по творчеству этих многочисленных мастеров-реалистов можно ощутить и понять демократическую сторону современной американской культуры, так как они говорят от имени своего времени и своего народа.

* * *

В конце 19 в. Соединенные Штаты Америки стремительно выходили на мировую арену как ведущая индустриальная держава. Бурный рост новых городов, создание промышленных и инженерных сооружений, господствовавший в строительстве дух наживы и расчета — все это наложило свой отпечаток на развитие и характер американской архитектуры.

Не имея глубоких архитектурных традиций, строительство в США, пожалуй, раньше, чем в других капиталистических странах, испытало влияние превращения Здания в объект купли и продажи, а его внешнего облика — в рекламу. Эклектику в американской архитектуре конца 19 — начала 20 в. даже и не пытались представить каким-то единым стилем. Это была откровенная мешанина всех эпох и стилей, рассчитанная на различные вкусы потребителей. «Стиль» здания входил в его стоимость и в зависимости от степени «сложности» мог быть более дешевым или более дорогим.

В конце 19 в. на развитие архитектуры стало оказывать определяющее влияние и строительство, связанное с деловой

активностью буржуа (банки, конторские и торговые здания и т. д.).

Именно в этой области архитектуры наметились первые приметы грядущего перелома в развитии архитектуры и был осуществлен первый вклад в становление рациональных основ новой архитектуры. Большой резонанс не только в США, но и в странах Европы имела деятельность сторонников так называемой чикагской школы (начало 80-х — середина 90-х гг. 19 в.). В работах архитекторов и инженеров этой школы (Л. Салливен, В. Дженни, Д. Рут, Д. Адлер, Д. Барнхем и другие) была сделана первая удачная попытка органически сочетать функциональное назначение новых, характерных для капитализма типов зданий (конторские здания, универмаги), новые конструкции (металлический каркас) и новый художественный облик здания.

Концентрация деловых зданий в центрах американских городов и рост стоимости земельных участков привели к появлению первых небоскребов, со строительством которых и связана в основном деятельность чикагской школы. Каркасная конструкция и лифт дали возможность расти зданию вверх, а это поставило перед архитекторами, привыкшими к трехчастному ренессансному членению фасадов, новые композиционные задачи. В произведениях архитекторов чикагской школы внешний облик здания наглядно отражал его каркасную конструкцию и ячеистость пространственного построения интерьеров. Несмотря на то, что во многих небоскребах фасады все еще были почти сплошь покрыты декоративными элементами, общее их композиционное построение, ясно выражавшее каркас несущей конструкции, постепенно от первого небоскреба, построенного В. Дженни в 1883—1885 гг., до наиболее зрелых построек Л. Салливена (универмаг «Карсон, Пири, Скотт» в Чикаго, 1899; конторское здание компании Гаранти в Буффало, 1894—1895) приобретало все более четкие и рациональные формы.



Луис Салливен. Здание компании Гаранта в Буффало. 1894—1895 гг.

илл. 230

Теоретик чикагской школы Луис Салливен (1856—1924) придавал большое значение глубокому и всестороннему изучению функции здания, которую он понимал, однако, более широко, чем простое решение утилитарной задачи. В отличие от сторонников европейского модерна, которые, приняв за основу внешние приемы, пытались создать стиль на базе изобретенных ими новых архитектурно-декоративных форм, архитекторы чикагской школы перенесли центр внимания из сферы поисков системы художественных средств в область профессионального метода архитектурного творчества, признавая за его основу правильное решение функции здания. Это теоретическое кредо чикагской школы стало позднее одним из основных творческих принципов европейского функционализма 20-х гг.

Судьба чикагской школы была трагичной. Ее творческие принципы устраивали заказчика, но только, так сказать, для внутреннего потребления. Усиливавший экономическую экспансию империализм США предпочитал выступать на международной арене не в своем «индустриальном» одеянии, а в «классической» тоге. Организованная в 1893 г. в Чикаго крупнейшая в 19 в. Международная колумбийская выставка, несмотря на то, что основой ее экспозиции были достижения техники, по внешнему облику павильонов ничего общего не имела с архитектурными принципами чикагской школы. Она представляла собой комплекс парадных облицованных мрамором «классических» зданий, среди которых затерялся спроектированный Л. Салливеном Павильон транспорта. Это был идейный разгром чикагской школы, после которого архитектура США почти на сорок лет оказалась во власти эклектики. Чикагская школа практически прекратила свое существование, а Л. Салливен постепенно лишился заказов и уже больше не смог создать ничего заслуживающего внимания, хотя умер он лишь в 1924 г.

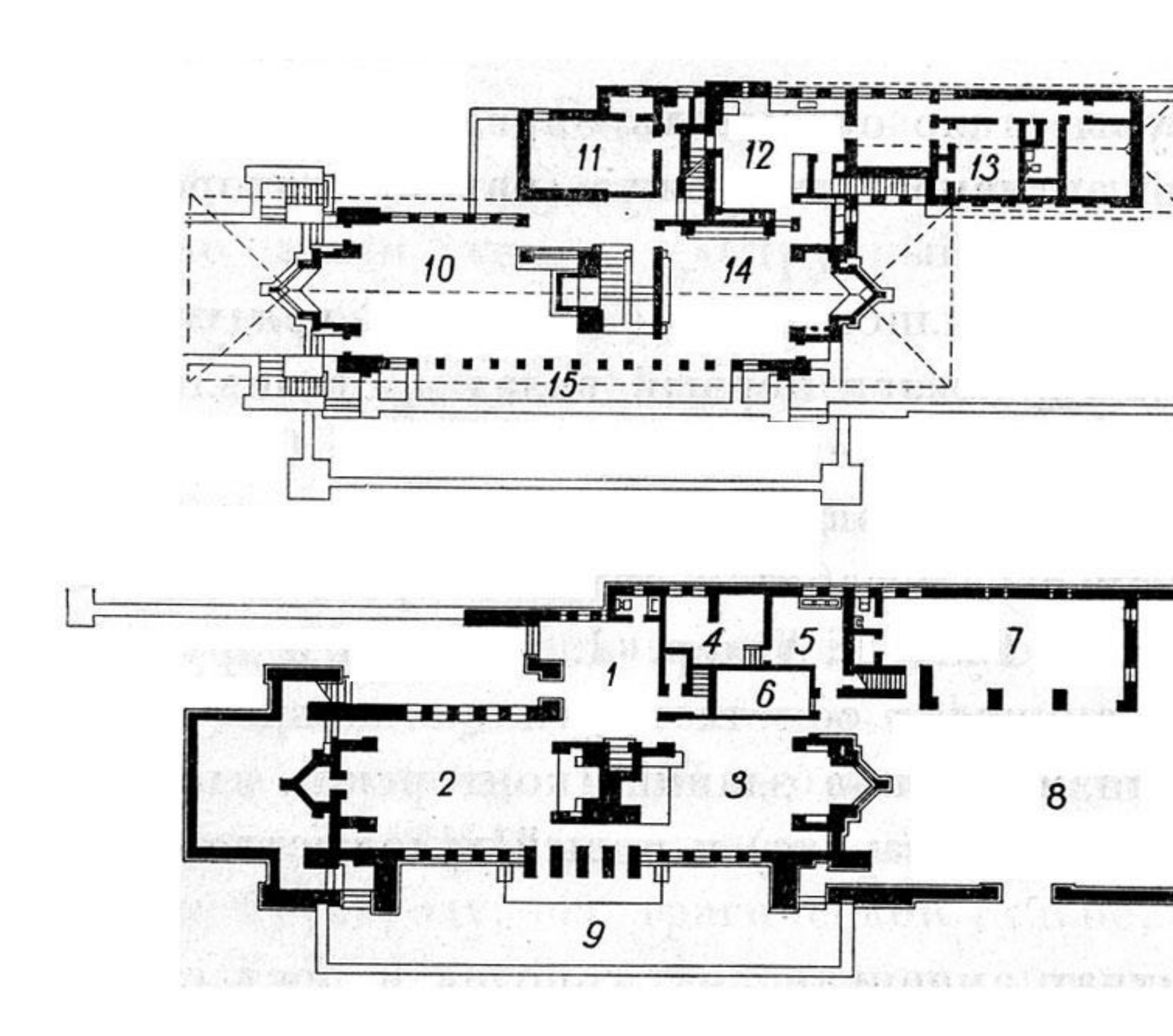
Даже такие новые по своей функциональной и конструктивной основе здания, как небоскребы, стали

строиться в виде эклектичных композиций, напоминавших колокольни древних соборов или эллинистические маяки (с шатрами, портиками, галлереями, шпилями и т. д.). Характерным примером такого эклектичного подхода к композиции небоскреба является Вулворт-билдинг, построенный в 1911—1913 гг. в Нью-Йорке по проекту архитектора К. Джилберта. В результате в тот период, когда в Европе новая функционально-конструктивная структура даже в традиционных типах зданий изнутри разрывала и сбрасывала старую «классическую» одежду, в США новые типы зданий с уже сложившейся рациональной трактовкой внешнего облика (небоскребы) одевались в традиционные эклектические формы.



Франк Ллойд Райт. Дом Роби в Чикаго. 1909 г.

илл. 233 а



Франк Ллойд Райт. Дом Роби в Чикаго. 1909 г. План этажей.1. Вестибюль. 2. Бильярдная. 3. Детская. 4. Отопление. 5. Прачечная. 6. Часть кухни. 7. Гараж. 8. Двор. 9. Садик. 10. Общая комната. 11. Комната для гостей. 12. Кухня. 13. Комната для прислуги. 14. Столовая. 15. Балкон.

рис. на стр. 340.

Рационалистические традиции чикагской школы продолжил и развил ученик Салливена Франк Ллойд Райт (1869—1959),

деятельность которого в начале 20 в. была связана в основном со строительством загородных одноквартирных домов. Работая над проектами этих так называемых «домов прерий», Райт стремился, отбросив каноны традиций, создать функционально удобное, связанное с природой жилище (дом Уиллитса, 1902, Хайленд Парк; дом Роби, 1909, Чикаго). Крупнорешенные объемы отдельных жилых помещений, как правило, крестообразно отходящие от центрального ядра дома, где размещалась кухня, гладкие стены, глухие протяженные парапеты, ограждавшие платформу-террасу, на которой строился дом, большие свесы карнизов в виде простой плиты, высоко расположенные ленты окон — все это резко отличало внешний облик «домов прерий» от традиционных эклектичных особняков. В 1904 г. по проекту Райта в г. Буффало было построено здание управления компании Ларкин, для внешнего облика которого были характерны четкие геометрические формы и лишенные декора гладкие кирпичные стены; это сооружение примыкало к той линии развития новой архитектуры, которая в Европе была представлена творчеством Берлаге (биржа в Амстердаме). Творчество Райта, с работами которого европейские архитекторы познакомились в 1909—1911 гг., оказало значительное влияние на развитие рационалистических тенденций в архитектуре ряда стран.

Однако у себя на родине Райт не пользовался признанием. Когда в архитектуре США после разгрома чикагской школы вновь возобладала эклектика, Райт оказался в положении одиночки.

Технический прогресс в архитектуре США проявлялся прежде всего в строительстве инженерных сооружений, в создании которых архитекторы в те годы не принимали участия. Причем если к ажурным формам металлических мостов в 19 в. уже привыкли, то появление других типов инженерных сооружении, например таких, как элеваторы, вносило новое в сложившиеся представления о современной архитектуре. Первый силосный элеватор появился в США еще в середине 19 в., но интенсивное строительство больших элеваторов началось в конце 19 — начале 20 в. в связи с

резким увеличением производства товарного зерна и было связано с развитием Буффало — крупнейшего порта на Великих озерах, через который зерно транспортировалось в Нью-Йорк. Построенные в Буффало огромные элеваторы— эти своеобразные пирамиды нашего времени— произвели своими необычными лапидарными и в то же время пластическими формами и циклопическим масштабом большое впечатление на познакомившихся с ними европейских архитекторов и оказали известное влияние на поиски нового стиля, особенно в области выразительного сочетания в одной композиции различных по форме простых геометрических объемов.

В 20—30-е гг. стихийная застройка городов США привела к еще большей концентрации деловых зданий в городских центрах, которые интенсивно застраивались небоскребами. Рост стоимости земельных участков и рекламные интересы влияли на рост этажности небоскребов, высота которых в Нью-Йорке доходит в этот период до 400 м (Эмпайр Стэйт Билдинг — высота 407 м; 1930—1932, архитекторы Шрив, Лемб, Хармон). Хотя во внешнем облике небоскребов продолжает преобладать эклектика, все же постепенно под влиянием совершенствующихся методов возведения каркаса и внедрения в строительство стандартных элементов общая композиция зданий становится проще, с фасадов исчезают бутафорские архитектурные формы и декоративные элементы. Так, в 30-е гг. в Нью-Йорке развертывается строительство комплекса Рокфеллер-центра (1931—1947, архитекторы Эндрью Рейнгардт, Уоллес Киркмен Гаррисон и другие), здания которого решены в относительно простых формах.



Эндрью Рейнгардт, Уоллес Киркмен Гаррисон и др. Рокфеллер-

центр в Нью-Йорке. 1931— 1947 гг. Общий вид. Аэрофотосъемка.

илл. 231



Эндрью Рейнгардт, Уоллес Киркмен Гаррисон и др. Рокфеллер-центр в Нью-Йорке. Главное здание.

илл. 232

Процесс развития рационалистических тенденций в творчестве американских архитекторов шел медленнее, чем в странах Западной Европы. Продолжавший в начале 20 в. в своей работе традиции чикагской школы Райт, не выдержав изоляции, более двадцати лет (до середины 30-х гг.) переживал творческий кризис, что повлияло и на его теоретические взгляды. Следует отметить, что блестящий мастер-практик Райт много занимался и теоретическими вопросами. Однако его взгляды противоречивы и по своему содержанию значительно уступают его практическим работам. Он резко критикует недостатки капиталистического города, взаимоотношения архитектора и заказника, эклектику современной ему архитектуры, частную собственность на землю, влияние рекламы на творчество архитектора и т. д., но эта критика часто ведется с позиций мелкобуржуазного анархизма, которые во многом определяют ограниченность положительных идеалов Райта.

В критике капитализма Райт доходит даже до отрицания прогрессивной роли человеческого общества вообще. Он рассматривает человека — потребителя архитектуры прежде всего как биологическое существо, а его взаимоотношения с обществом — по аналогии с взаимоотношениями животного и среды. Райт относится к потребностям человека, которые призвана удовлетворять архитектура, как к чему-то раз и навсегда данному, независимому от общества. Общество, по мнению Райта, лишь мешает проявлению истинных потребностей человека. Развитие мировой архитектуры Райт рассматривает как постепенное приближение к «всестороннему» удовлетворению извечных биологических потребностей человека. Отсюда свойственный его мировоззрению крайний индивидуализм, который проявляется как в стремлении удовлетворить сугубо индивидуалистические потребности заказчика, так и в проповеди абсолютной

творческой свободы для архитектора. Человек, от имени которого выступает Райт, борясь против принципов функционализма за «гуманизацию» архитектуры,— это не социальное, а биологическое существо, взаимодействующее не с обществом, а с природой и стремящееся удовлетворить не развивающиеся, а некие извечные потребности. В то же время нельзя не отметить, что в своих практических работах Райт дал образцы блестящего решения целого ряда профессиональных задач, в том числе и в области учета различных индивидуальных потребностей человека.

В вопросах градостроительства Райт стоял на позициях крайнего дезурбанизма. Райт призывал даже покинуть города и расселиться равномерно по всей территории страны, быть ближе к природе. Пытаясь преодолеть хаотичное разрастание городов, Райт призывал использовать возможности массового автомобильного транспорта в деле рассредоточивания людей за пределы городов. Он, правда, не видел при этом прогрессивной роли города в развитии производства, науки и культуры и связывал свои градостроительные теории только с развитием средств сообщения.

В 20—30-е гг. в США эмигрируют многие крупные европейские архитекторы — Элиэль Сааринен, В. Гропиус, Э. Мендельсон, Л. Мис ван дер РОЭ, Р. Нейтра, В. Грюэн, М. Брейер и другие, творчество которых в дальнейшем во многом определило направленность американской архитектуры. Новая архитектура становится в США признанным направлением, а Райта объявляют ее родоначальником. Он неожиданно после долгих лет непризнания превращается в самого модного архитектора, которому заказчики в рекламных целях предоставляют полную свободу действий. Это приводит к усилению формальных поисков в творчестве Райта, к созданию им иногда и экстравагантных сооружений, в которых, однако, не мог не проявиться его огромный талант художника. Таковы, например, построенный в 1936 г. над лесным ручьем дом Кауфмана («Над водопадом» в Бер Ране) и здание компании Джонсон в Расине с грибовидными сужающимися книзу колоннами в интерьере (1936—1939). Их

отличает выразительность композиционного сопоставления объемов, остро найденное, построенное на «гармоническом контрасте» соотношение архитектурного образа с окружающей природной средой.



Франк Ллойд Райт. Дом Кауфмана («Над водопадом») в Бер Ране. 1936 г.

илл. 236

Кризис капиталистического города наибольшей остроты достиг именно в США, в главной империалистической стране, где частная собственность на землю и частная инициатива в строительстве, практически не регулируемые государством и муниципалитетами, привели к неразрешимым противоречиям.

Продолжающаяся концентрация в центральных районах городов конторских и банковских зданий и ориентация в жилищном строительстве на одноквартирные дома с участками ведут к тому, что жилые районы все более удаляются от центра — места работы значительной части населения. Катастрофически растут территории пригородов крупных городов, а следовательно, растягиваются и транспортные коммуникации. Для того чтобы попасть из этих разбросанных на огромной территории пригородов на работу, в магазин или театр, необходимо иметь собственную автомашину. В то же время ограниченная пропускная способность транспортных магистралей в плотно застроенных центрах, где сосредоточены административные, деловые и культурно-бытовые учреждения, парализует в часы пик движение транспорта. В этих условиях создалась неразрешимая проблема— интересы отдельного жителя пригорода вызывают ускоренное развитие частного транспорта, а интересы города в целом требуют развития общественного транспорта.

Вопросы транспорта в крупных американских городах превратились в одну из острейших проблем. Огромные средства затрачиваются на устройство объездных магистралей, эстакад, развязок, пересечений на разных уровнях и т. д. Однако продолжающийся рост количества индивидуальных автомашин при одновременном «расползании» территории городов создает все новые трудности (особенно страдает сейчас в этом отношении Лос-Анжелос, территория которого буквально загромождена транспортными развязками и эстакадами).

Возможность уйти от высокой земельной ренты крупных городов, используя то обстоятельство, что у значительной части населения имеются собственные автомашины,

привлекает в градостроительство США частный капитал. Характерна в этом отношении деятельность фирмы «Левит и сыновья». Построенные и строящиеся этой фирмой три города-спальни: Левиттауны (в штатах Пенсильвания. Лонг-Айленд и Нью-Джерси) — состоят из рассчитанных на среднеоплачиваемые слои населения одноквартирных стандартных сборных домов, магазинов, ратуш, кинотеатров, школ и т. д.

Выстроенные в нескольких десятках километров от крупных городов вблизи автомобильных магистралей, эти города-спальни позволили фирме «Левит и сыновья» за счет относительно низкой цены на приобретенные для строительства земельные участки получать значительную прибыль.

С этим же связано и возникновение в последние годы тенденции вывести за пределы города ряд характерных для него функций. Так, например, из-за транспортных затруднений (отсутствие стоянок для автомашин) становятся нерентабельными крупные торговые предприятия, расположенные в плотно застроенных центральных районах городов. Это вызвало создание новых типов частных градостроительных образований, загородных торговых центров, сооружаемых вблизи оживленных транспортных магистралей. Один из первых таких торговых центров — Нордленд (архитектор В. Грюэн)—создан в 14 км от Детройта (1952—1954).

Развитая сеть автомобильных дорог в стране и высокий процент обеспеченности населения собственными автомобилями позволяют промышленникам строить предприятия вдали от населенных мест, где на размеры производственной территории не влияет высокая земельная рента, характерная для городских и пригородных районов. Это обстоятельство способствует распространению в США значительных по площади одноэтажных промышленных зданий с плоским покрытием без естественного освещения. Характерным примером крупного послевоенного

промышленного предприятия может служить построенный компанией «Дженерал электрик» в 1952—1956 гг. в 16 км от Луисвилла (штат Кентукки) завод «Эпплайеиз-парк» (архитектор А. Кан), где территория завода равна 380 га, в том числе площадь Застройки лишь 40 га, а пути и автостоянки — 240 га.

После 1945 г. США стали фактически центром развития новой архитектуры в капиталистических странах. Здесь работают крупнейшие архитекторы, с именами которых связано становление западноевропейского функционализма 20-х гг. Архитектура США 40—60-х гг. не является чем-то однородным, в ней происходит борьба различных направлений, часто связанных с творчеством крупных мастеров. Наиболее влиятельными из этих течений являются школа Людвига Мис ван дер РОЭ и «органическая архитектура» Ф. Л. Райта.

Одна из причин большого влияния творчества Мис ван дер Роэ на послевоенную архитектуру капиталистических стран — в той удивительной последовательности, с которой он на протяжении почти сорока лет разрабатывает одну и ту же конструктивную систему стального каркаса со сплошным остеклением. Он считает, что в архитектуре главное — это не поиски новых форм, а совершенствование уже найденных. Такая позиция в 20-е гг., когда новая архитектура со своими несовершенными, находящимися в непрерывном становлении архитектурно-композиционными средствами и приемами уступала в художественном отношении направлениям, опиравшимся на вековые традиции классики, была во многом оправданной, тем более что остекленный металлический каркас был в тот период действительно новой конструктивной системой. Однако с тех пор многое изменилось, появились новые конструкции, новые материалы. А Мис ван дер Роэ, теперь уже в качестве непонятного самоограничения, продолжает разрабатывать все ту же систему. Уже в 50-е гг. творчество Мис ван дер Роэ, оставаясь внешне ультрасовременным, стало приобретать все более консервативный оттенок и во многом утратило ту

конструктивную и функциональную правдивость, которая была его сильной стороной в 20— 30-е гг. Продолжая настаивать на неизменности многих своих творческих установок, Мис ван дер Роэ в ряде своих последних построек (например, в здании компании Сигрем в Нью-Йорке, 1958) вынужден прибегать к приемам стилизации и декорированию фасада конструктивно и функционально неоправданными элементами, достигая внешней «простоты» за счет усложнения конструкции и функционального решения.



Людвиг Мис ван дер РОЭ. Здание компании Сигрем в Нью-Йорке. 1958 г.

илл. 239

В работах Мис ван дер Роэ и его школы, пожалуй, более наглядно, чем в других творческих направлениях новой архитектуры, проявилась тенденция канонизации отдельных средств и приемов, стремление к созданию (взамен ордерной) новой, во многом чисто внешней художественно-композиционной системы, хотя и имеющей внутренние закономерности построения формы, но не всегда связанной с функционально-конструктивной основой здания.

Стеклянный параллелепипед на тонких металлических стойках, стена-экран которого разбита декоративными импостами на вертикальные полосы,— вот характерный облик здания школы Мис ван дер РОЭ. Шаг импостов, как правило, не совпадает с шагом основных конструктивных опор каркаса, а делается более частым, чтобы подчеркнуть вертикальность построения всего здания. С этой целью горизонтальные перекрытия не только не выявляются на фасаде, но даже, наоборот, маскируются панелями из стекла или пластика. Эта простая фасадная система быстро распространилась в 50-е гг. не только в архитектуре США, но и других капиталистических стран. В этом «стиле» работали многие крупнейшие архитекторы США—Ээро Сааринен, Ф. Джонсон, Э. Стоун, У. К. Гаррисон и М. Абрамовиц, группа СОМ (Л. Скидмор, Н. Оуингс и Д. Мерилл) и другие.

Популярность школы Мис ван дер РОЭ в архитектуре США связана и со специфическими особенностями экономики строительства в этой стране. В США, где стоимость рабочей силы выше, чем в Западной Европе, предпринимателям выгоднее применять в строительстве более дорогой, но менее трудоемкий стальной каркас даже там, где в других странах более экономичным считается железобетон.



Людвиг Мис ван дер РОЭ. Жилые дома на Лэйк Шор Драйв в Чикаго. 1950—1951 гг.

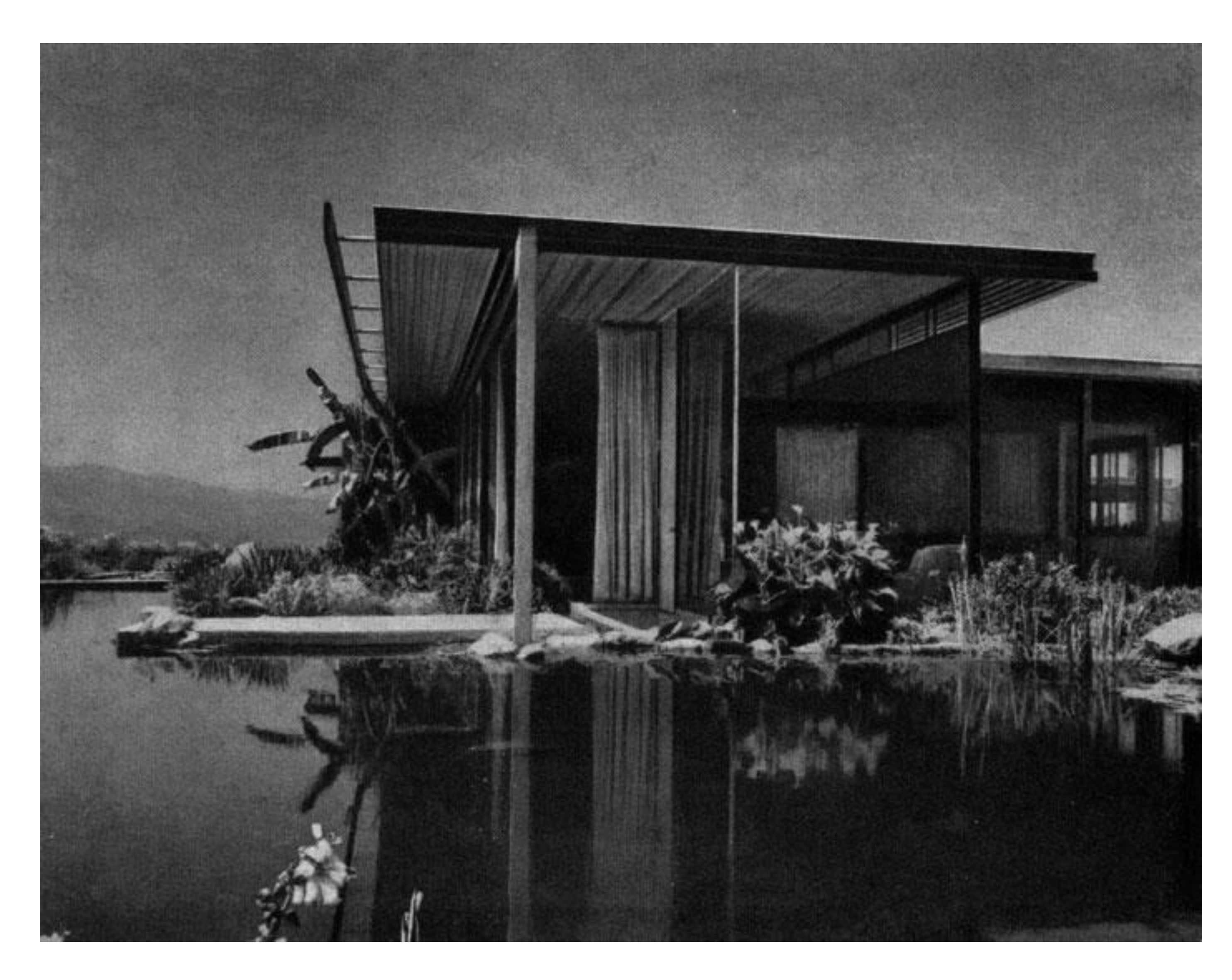
илл. 237



Людвиг Мис ван дер Роэ. Жилой дом на Лэйк Шор Драйв в Чикаго. 1957 г. Фрагмент фасада.

илл. 238

Школа Мис ван дер РОЭ с ее стремлением к стеклянным параллелепипедам оказалась очень кстати в архитектуре США еще и потому, что подобные сооружения хорошо отвечали функциям и духу деловых и банковских зданий. Причем если первые высотные стеклянные параллелепипеды, построенные по проекту самого Мис ван дер РОЭ в 1950-х гг. в Чикаго, были жилыми домами, то уже в 1952 г. архитектор Г. Баншафт строит в Нью-Йорке конторское здание Левер-хауз. Большое влияние на строительство конторских зданий в США оказало построенное в 1947—1950 гг. здание ООН в Нью-Йорке (архитектор У. К. Гаррисон; использован эскиз Ле Корбюзье), в котором торцы сделаны глухими (проект подобного конторского здания — Дома промышленности — был разработан советским архитектором И. Леонидовым в 1929—1930 гг.).



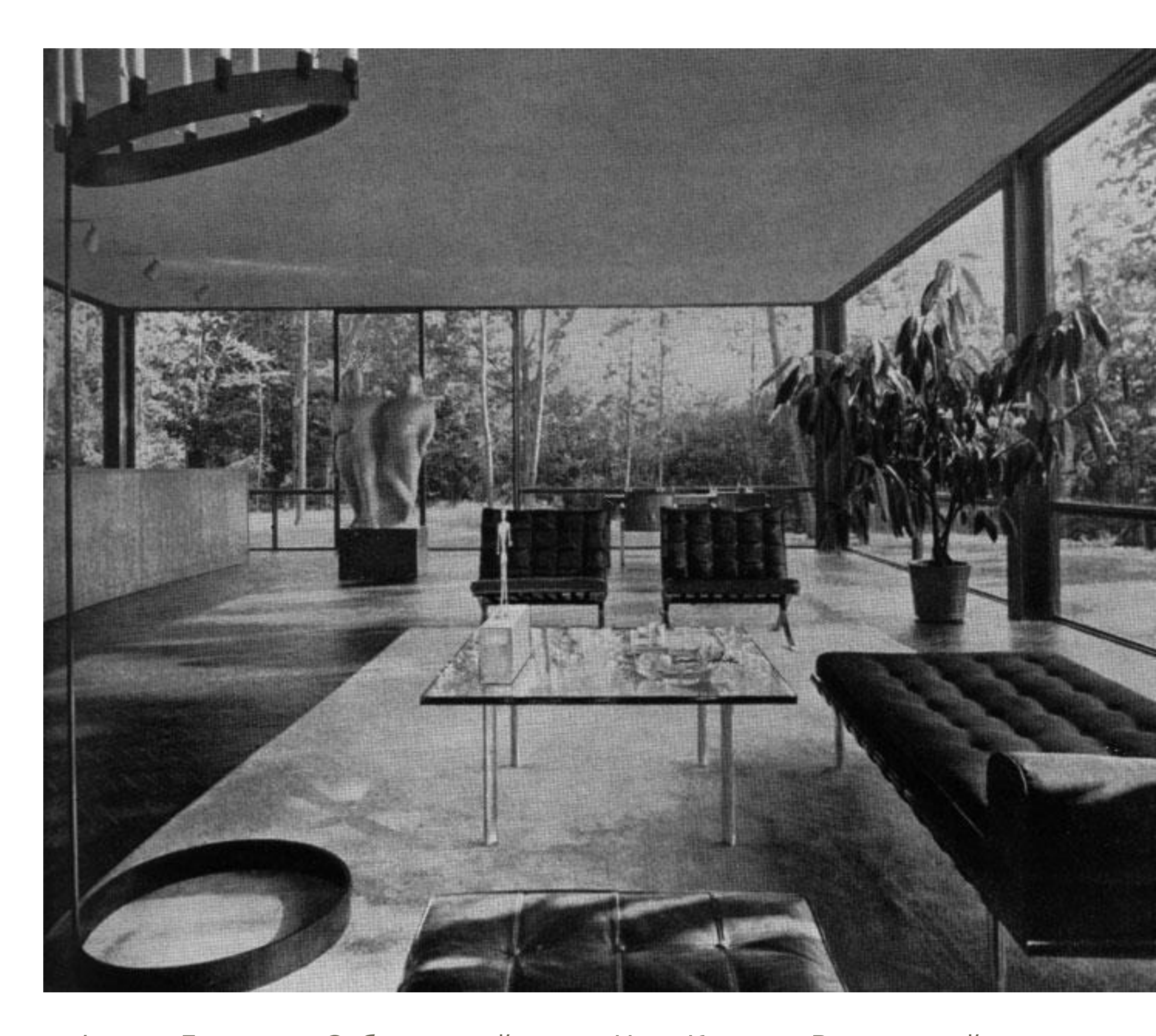
Рихард Нейтра. Загородный дом в Калифорнии. 1954 г.

илл. 242 а



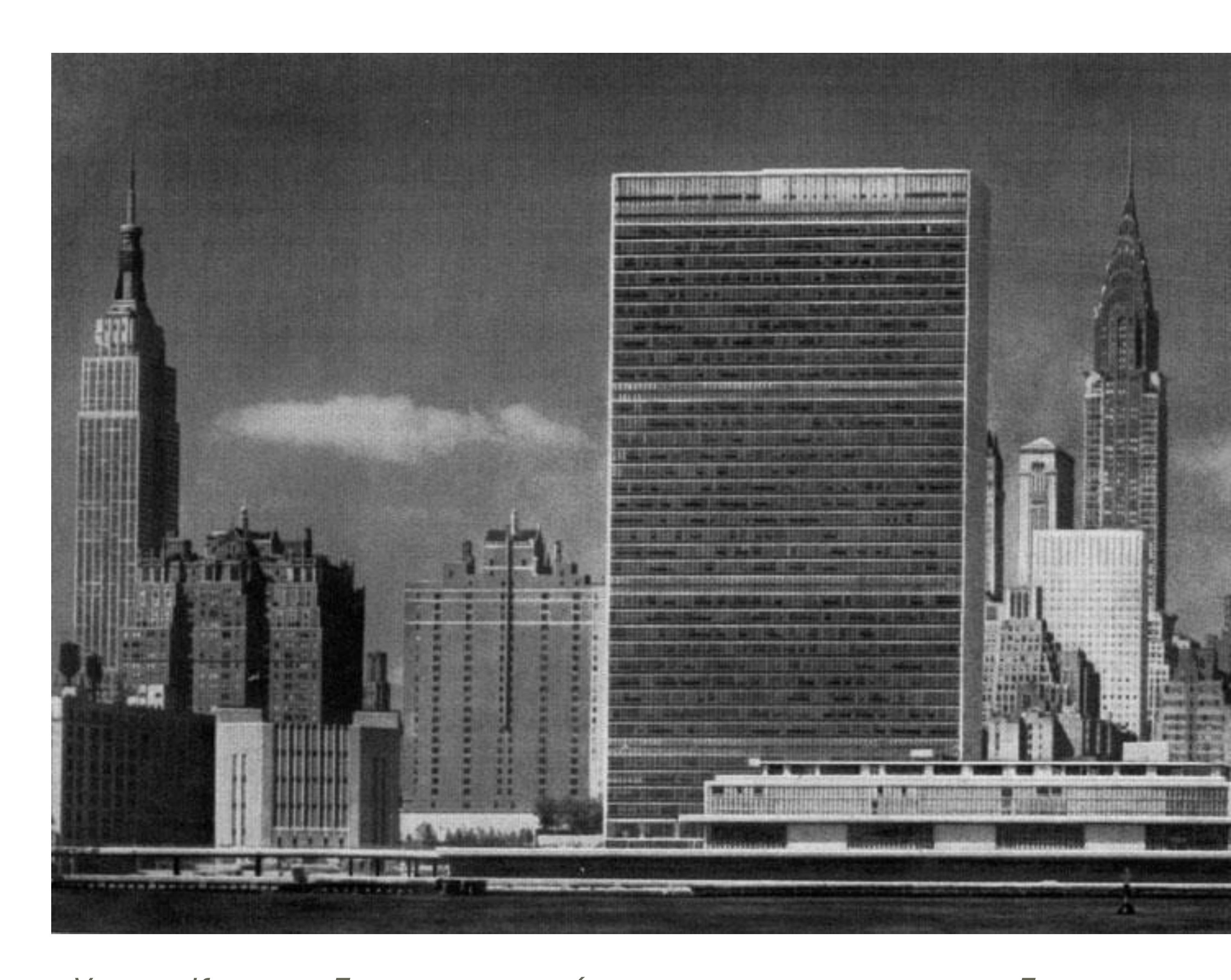
Филип Джонсон. Собственный дом в Нью-Кенане. 1949 г. Общий вид.

илл. 242 б



Филип Джонсон. Собственный дом в Нью-Кенане. Внутренний вид.

илл. 243



Уоллес Киркмен Гаррисон и др. (использован эскиз проекта Ле Корбюзье). Здание ООН в Нью-Йорке. 1947—1950 гг.. Общий вид на фоне застройки Манхеттена.

илл. 244



Минору Ямасаки и др. Здание компании «Рейнольдс металс». 1959 г.

илл. 245

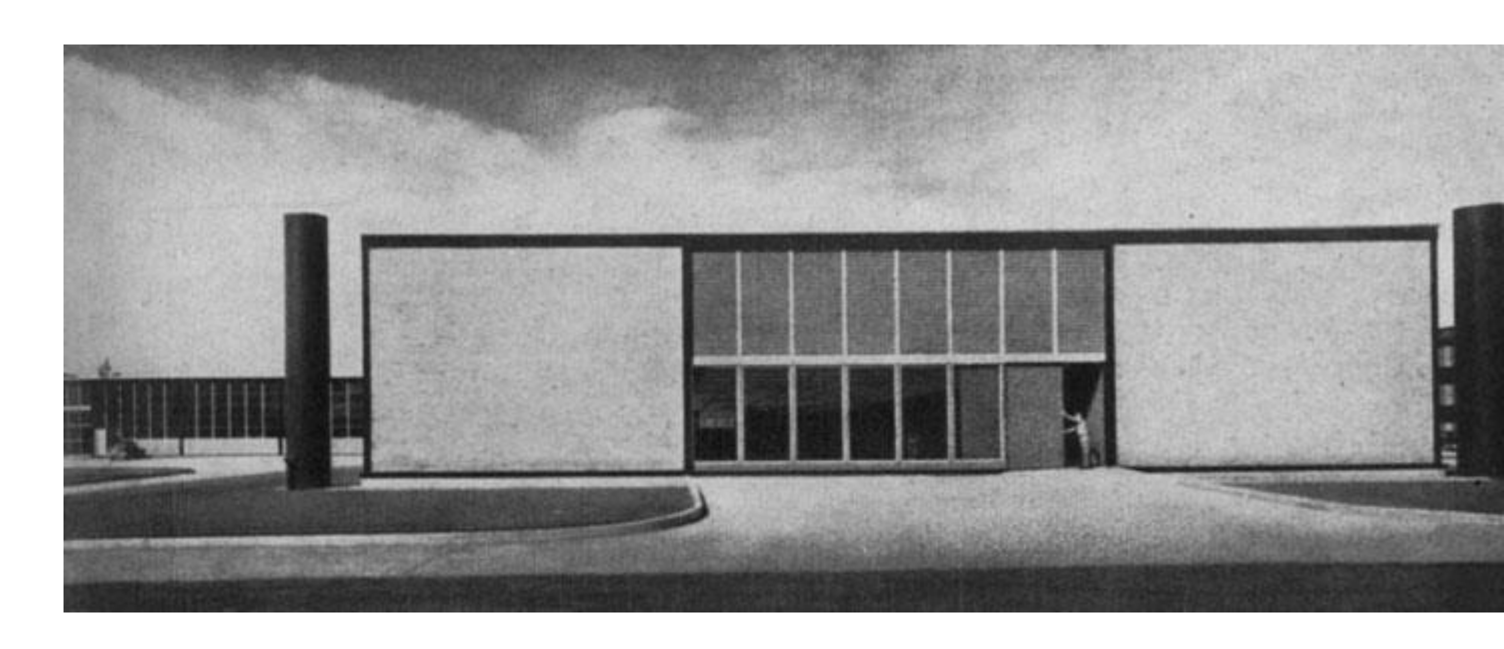
Подобные конторские и банковские здания в большом количестве стали строиться в конце 50-х— начале 60-х гг. во многих странах. В результате стремление к «простоте» («чем меньше, тем лучше»), бывшее одной из наиболее притягательных сторон творчества Мис ван дер Роэ, стало тормозом в развитии архитектуры, привело к творческому кризису школы Мис ван дер Роэ. В печати появились высказывания о «тирании Миса», многие его сторонники стали искать новых путей развития архитектуры.

Одни из них, такие, как Филип Джонсон (р. 1906), отбросив внешнюю ультрасовременную оболочку работ Мис ван дер РОЭ, пошли по пути возрождения ряда композиционных приемов и форм классики. Фактически американский неоклассицизм конца 50—60-х гг. является детищем творческого кредо самого Мис ван дер Роэ. Черты неоклассицизма проявились уже в здании компании Сигрем, в проектировании которого в качестве соавтора принимал участие Ф. Джонсон, и в американском павильоне на Брюссельской выставке 1958 г. (архитектор Э. Стоун). Однако наиболее ярко неоклассицизм проявился в комплексе культурного центра имени Линкольна в Нью-Йорке, к разработке проекта которого приступили в конце 50-х гг. К работе над проектами отдельных зданий комплекса были привлечены крупнейшие архитекторы США — Ээро Сааринен, Джонсон, Беллуски, Гаррисон и Абрамовиц, группа СОМ. Но как разительно отличаются проекты зданий центра Линкольна от прежних работ этих архитекторов. Вместо легких, действительно современных и изящных зданий Здесь громоздкие, тяжеловесные по формам, архаичные по композиции сооружения. В облике Этого ансамбля есть что-то сближающее его с парадными сооружениями гитлеровской Германии и особенно фашистской Италии.



Ээро Сааринен и др. Технический центр компании «Дженерал моторс» близ Детройта. 1953—1955 гг. Здание демонстрационного зала.

илл. 240

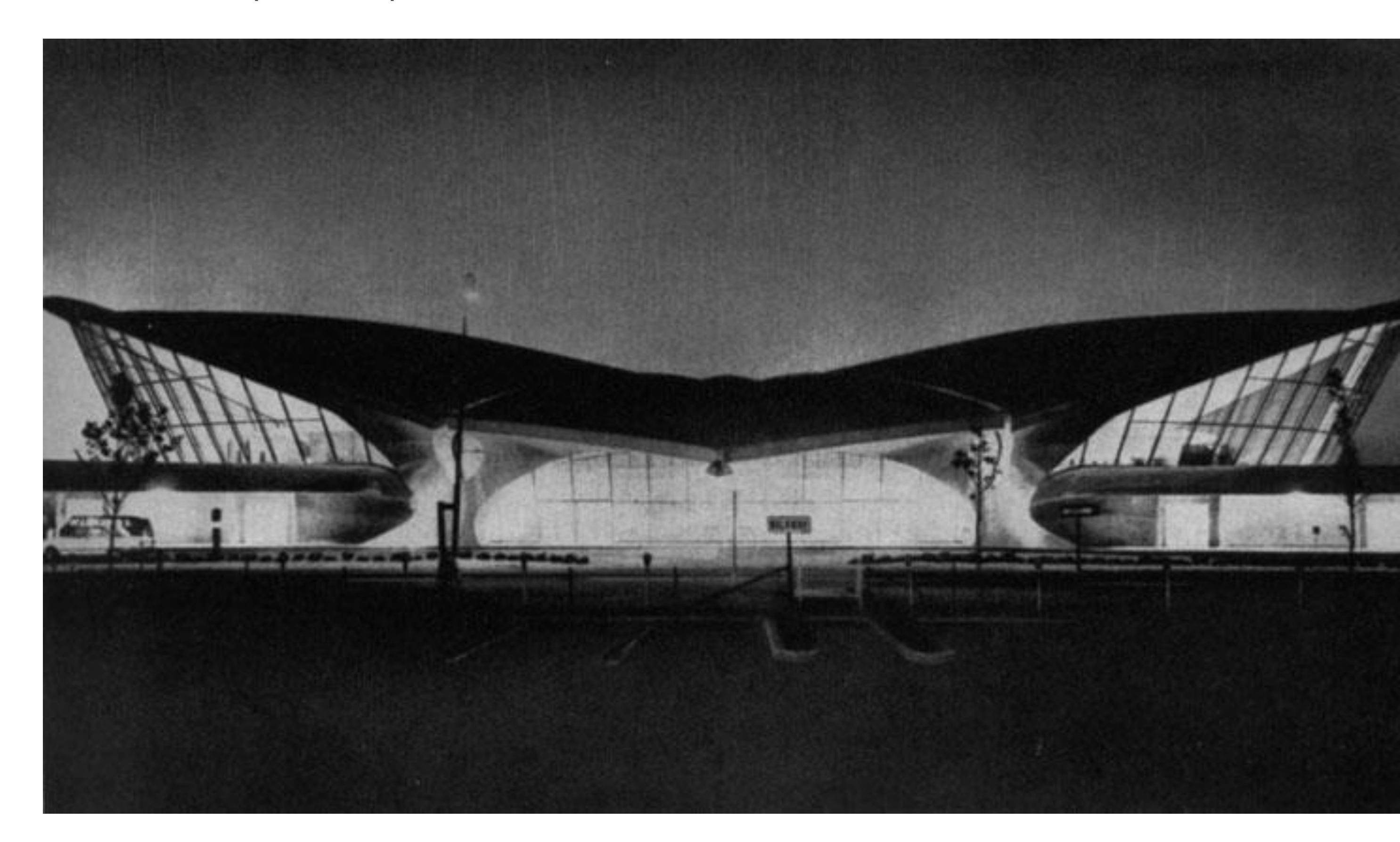


Ээро Сааринен и др. Технический центр компании «Дженерал моторс» близ Детройта. 1953—1955 гг. Корпус испытания моторов.

илл. 241 а

Другие архитекторы, например Ээро Сааринен (1910—1961), вырвавшись из-под влияния Мис ван дер Роэ, бросились в другую крайность, сменив строгую геометричность объемов зданий на сложные кривые поверхности пространственных оболочек. Это в известной мере было даже оправдано, ибо Мис ван дер Роэ искусственно ограничивал формы своих произведений прямоугольными объемами со сплошным остеклением. В последний период своего творчества Сааринен проделал весьма характерную для американской архитектуры 50-х гг. эволюцию. В 1953—1955 гг. по проекту Сааринена строится комплекс технического центра компании «Дженерал моторе» близ Детройта, выполненный в лучших традициях американской разновидности функционализма под большим влиянием школы Мис ван дер Роэ Этот комплекс был даже назван в архитектурной печати «промышленным Версалем». Затем Сааринен строит аудиторию Массачусетского технологического института (1955), где оболочка в форме одной восьмой шара, опирающаяся на три точки, применена явно в формальных целях, так как внутри это сооружение не

представляет собой единого пространства (как это можно предположить по его внешнему облику), а разделено на два этажа с несколькими помещениями. Наиболее ярко эти тенденции проявились в выполненном Саариненом в конце 50-х гг. проекте аэровокзала в Нью-Йорке, построенного уже после смерти автора. Здесь сложное сочетание сводов и пластические формы криволинейных железобетонных опор использованы для придания облику здания экспрессионистической выразительности, для создания образа «взлетающей птицы».



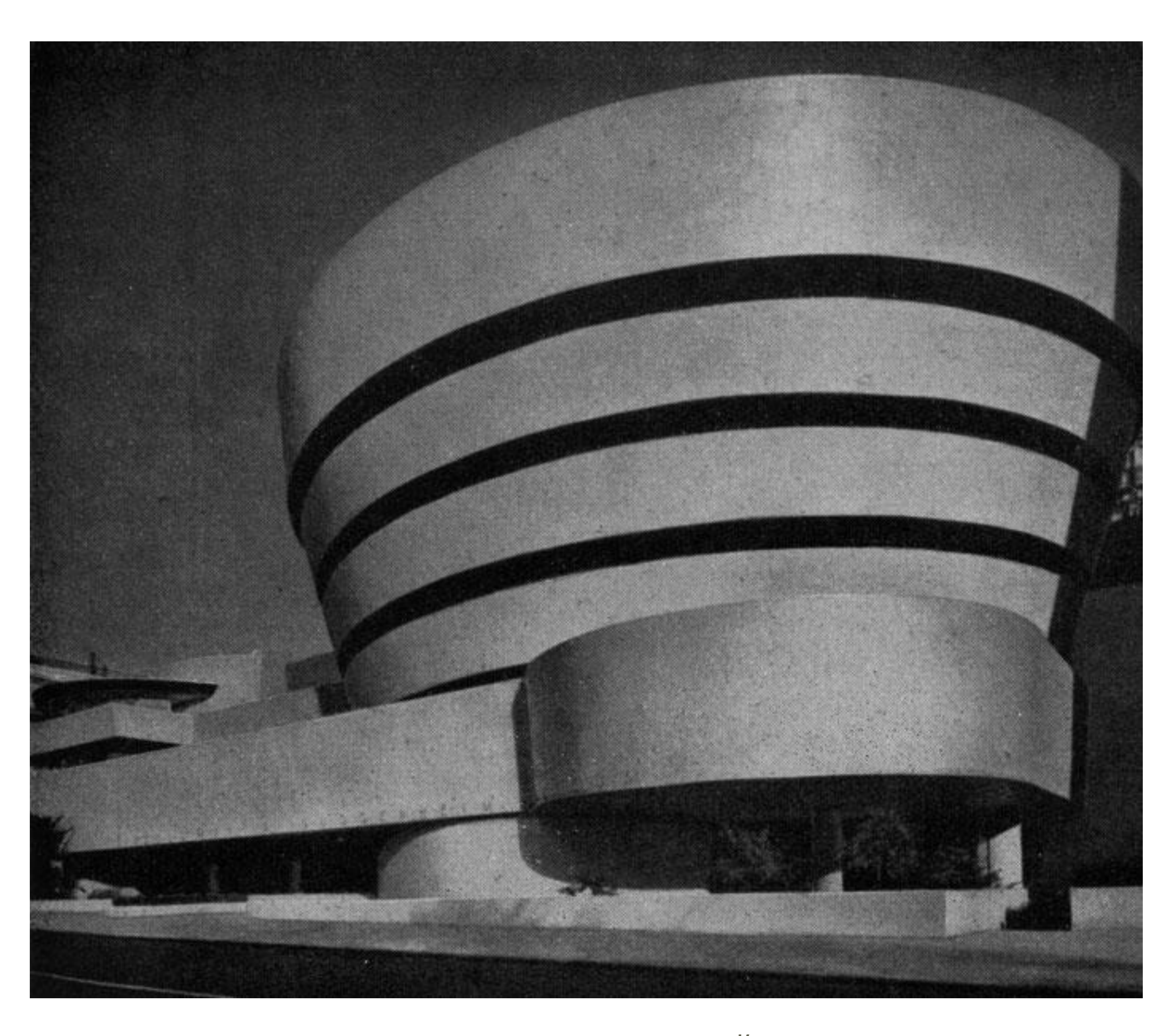
Ээро Сааринен и др. Аэровокзал в Нью-Йорке. Проект конца 1950-х гг.; строительство завершено в 1960—1962 гг.

илл. 241 б

В одном из своих последних произведений, также осуществленном уже после его смерти (1963),— аэровокзале в Вашингтоне — Сааринен более органично и оправданно применяет криволинейное покрытие. Основное прямоугольное

в плане помещение аэропорта перекрыто здесь висячей конструкцией, концы тросов которой заделаны в две продольные балки, опирающиеся с каждой стороны на шестнадцать наклоненных в наружную сторону железобетонных пилонов. Получилась удивительно простая и выразительная композиция, зрительная легкость которой хорошо подчеркивается громоздкими формами наблюдательной вышки, композиции и силуэту которой намеренно придана приземистость и тяжеловесность.

Усиление внимания к усложненной форме в творчестве другого крупного американского архитектора Минору Ямасаки (р. 1912) связано уже не с кривыми, а с ломаными линиями. В 1953—1955гг. по его проекту строится аэровокзал в Сент-Луисе, который является примером удачного функционально и конструктивно оправданного использования сводов-оболочек. Позднее в построенном по его проекту здании института Вейна в Детройте (1958) и других проектах наряду с простыми в целом прямоугольными в плане объемами в изобилии применены ломаные пилообразные формы. В построенном по проекту Ямасаки в 1962 г. американском павильоне науки на Международной выставке в Сиэтле видна дальнейшая эволюция его творчества. Стремление к обогащению внешнего облика здания привело здесь автора к эклектическому смешению современных конструкций, композиционных приемов классики и стилизованных готических стрельчатых форм.



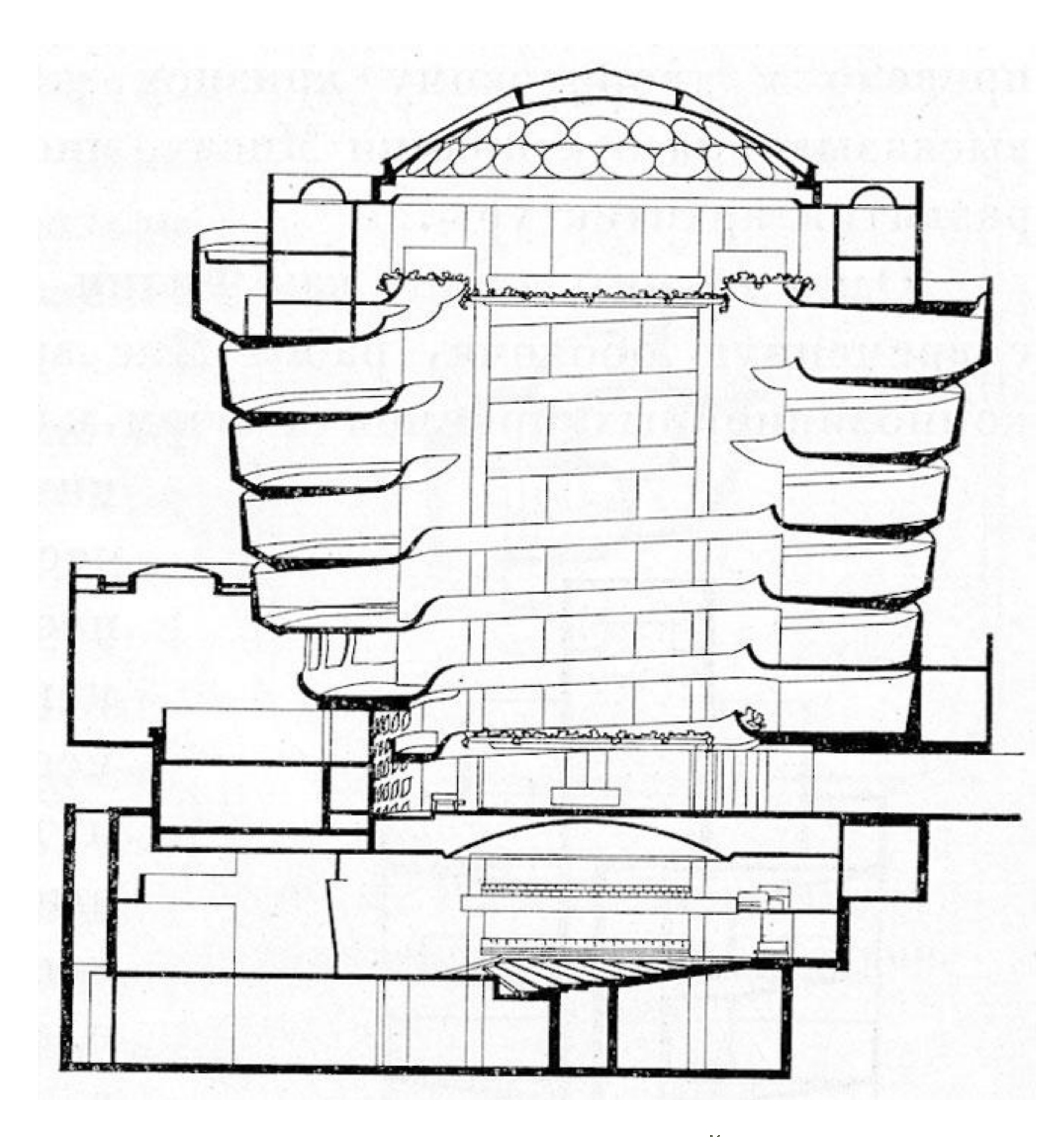
Франк Ллойд Райт. Музей Гуггенхейма в Нью-Йорке. 1956—1959 гг. Проект 1943—1946 гг.

илл. 234 а



Франк Ллойд Райт. Музей Гуггенхейма в Нью-Йорке. Внутренний вид.

илл. 234 б



Франк Ллойд Райт. Музей Гуггенхейма в Нью-Йорке. 1956—1959 гг. Проект 1943—1946 гг. Разрез.

рис. на стр. 345

За стилистическими изменениями в архитектуре США конца 50—60-х гг. стоят глубокие социально-идеологические причины. Особенно наглядно это проявляется в стремлении к «богатству» в облике сооружения. Еще в 40-х — начале 50-х гг. стремились в облике деловых и жилых зданий подчеркнуть прежде всего их «ультрасовременность», так как новая архитектура была действительно новым и модным в США направлением, которое пытались использовать в рекламных целях.

Сделавшись общественным направлением, новая архитектура стала терять привлекательность для определенной категории заказчиков, все больше стало преобладать стремление отобразить во внешнем облике сооружений богатство в самом прямом смысле этого слова. Эти тенденции к роскоши, к показному богатству связаны со строительством вилл и деловых зданий, но особенно откровенно они проявляются в той области государственного строительства, которая рассчитана на пропаганду за рубежом «американского образа жизни». В таких постройках широко применяют дорогие отделочные материалы, в частности золото: американский павильон на Брюссельской выставке 1958 г., посольства США в Таиланде, Индии и др. В отделке фасадов даже наиболее современных по конструктивным решениям зданий архитекторы все чаще обращаются к таким традиционным «солидным» материалам, как мрамор и гранит. Так, в своем последнем проекте конторского здания в Нью-Йорке Сааринен запроектировал дорогостоящую облицовку черным гранитом наружных граней треугольных столбов несущего каркаса.

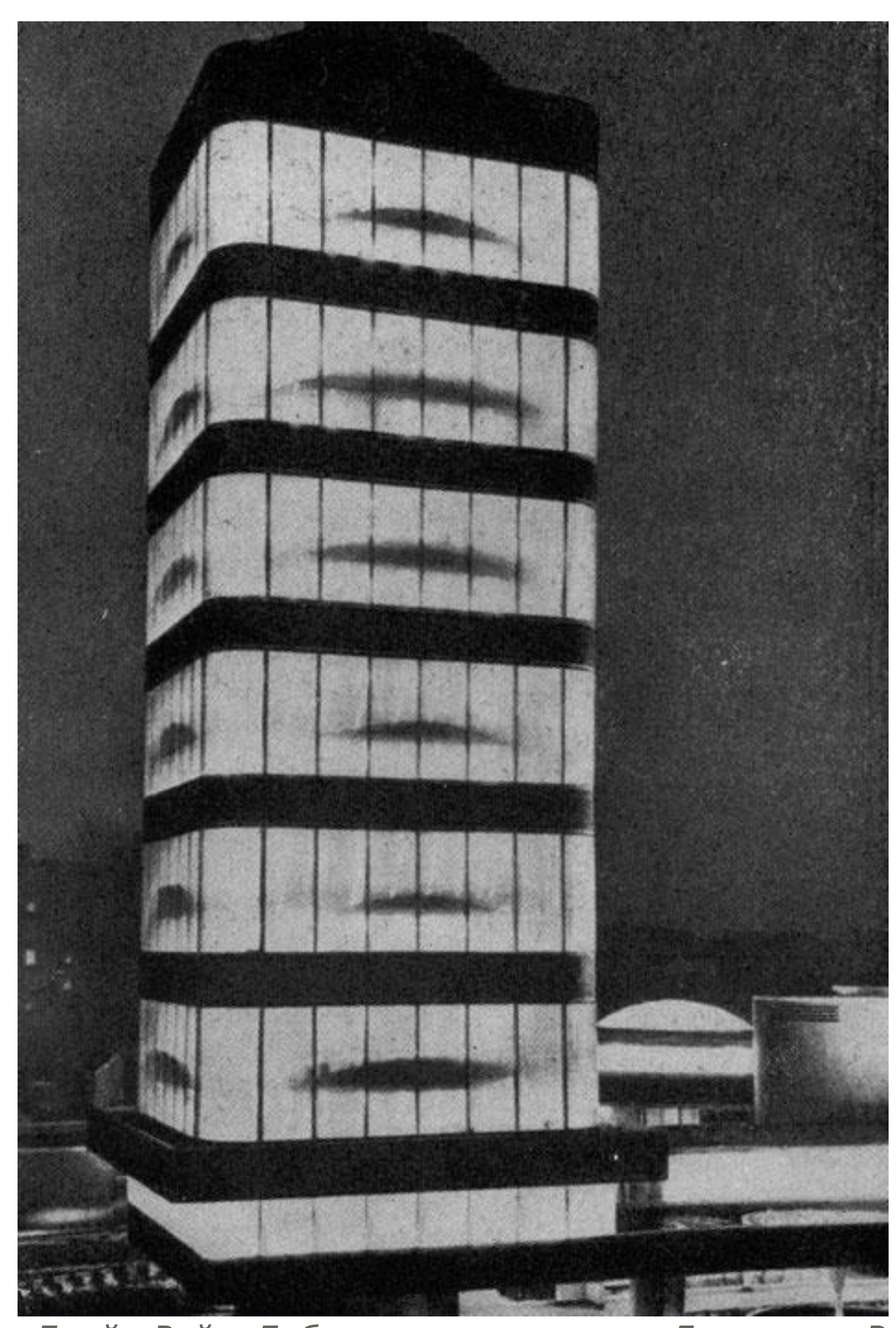
Неудовлетворенность школой Мис ван дер Роэ привела к усилению влияния на творчество ряда американских архитекторов последних работ Ле Корбюзье, а также вызвала обращение к принципам «органической архитектуры», что способствовало росту популярности творчества самого Райта, особенно его последних произведений, в которых проявилось повышенное внимание к формальным поискам (музей Гуггенхейма в Нью-Йорке, проект 1943—1946 гг., построенв

1956—1959 гг., где экспозиционные помещения устроены в виде расширяющейся кверху спирали). Вместе с тем Райт в послевоенный период создал ряд действительно новаторских произведений. Так, например, он впервые применил конструктивную систему с центральным несущим стержнем (лаборатория компании Джонсон в Расине, 1949; Башня Прайса в Бартлсвилле, 1955—1956).



Франк Ллойд Райт. Башня Прайса в Бартлевилле. 1955—1956 гг.

илл. 235



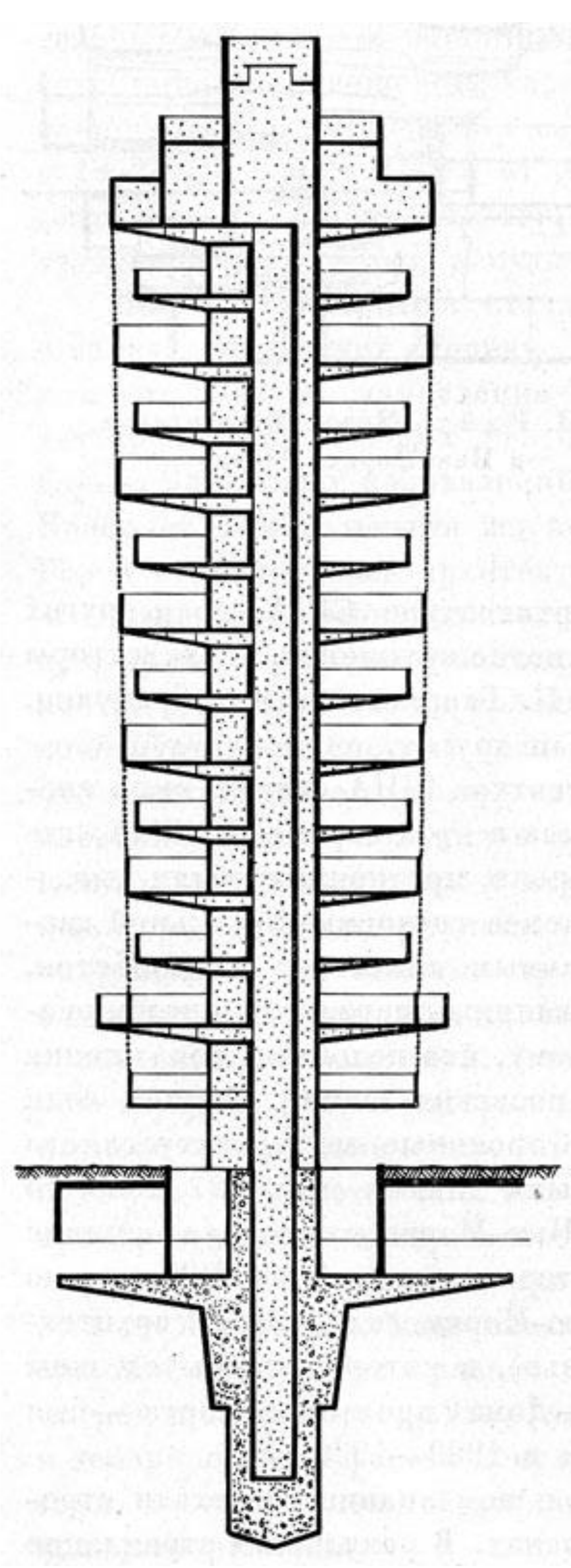
Франк Ллойд Райт. Лаборатория компании Джонсон в Расине. 1949 г.

илл. 233 б



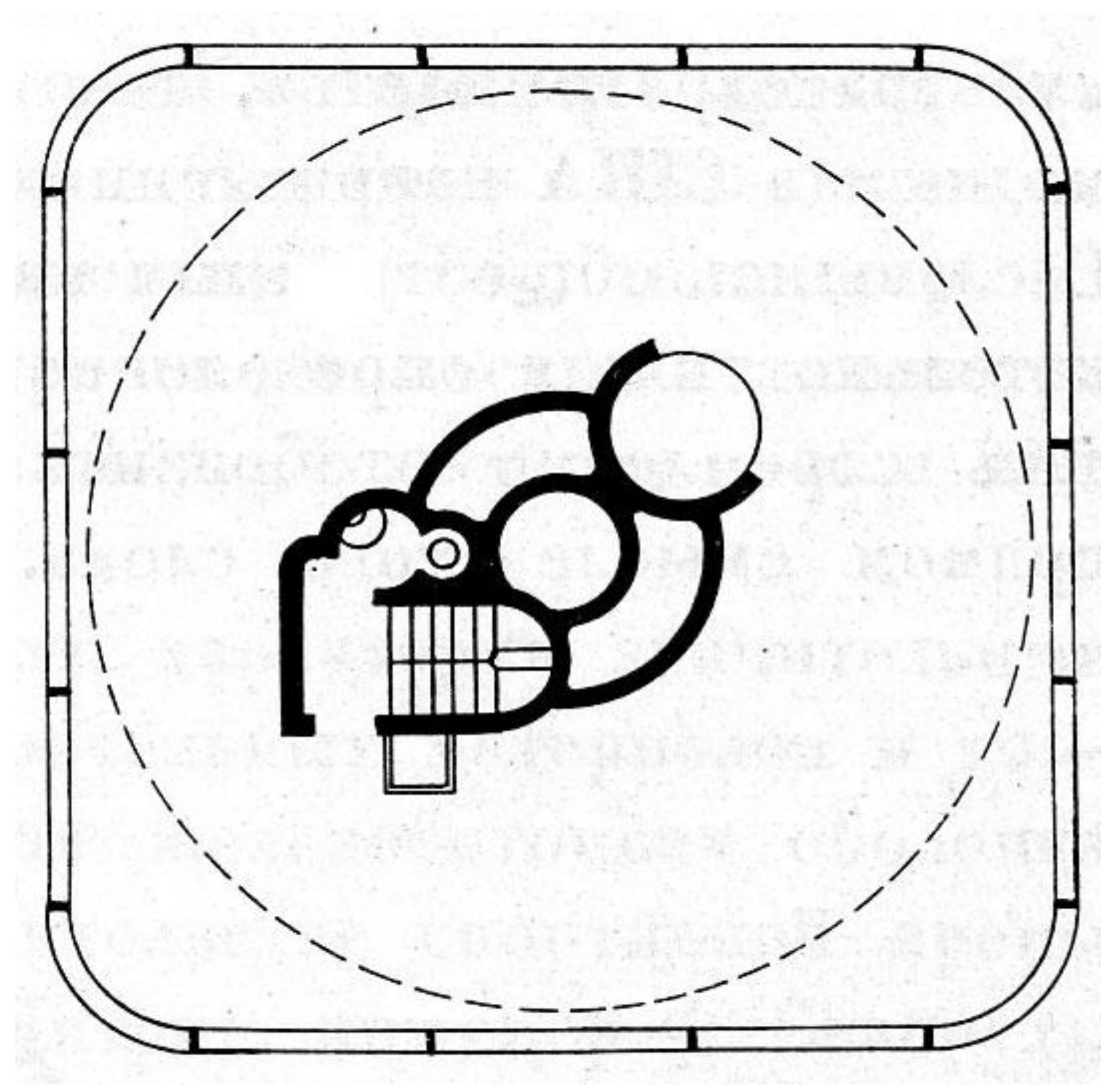
Матвей Новицкий, Уильям Дитрик, Фред Северуд. Спортивная арена в Релей. 1951—1953 гг. Проект 1949 г.

илл. 247 б



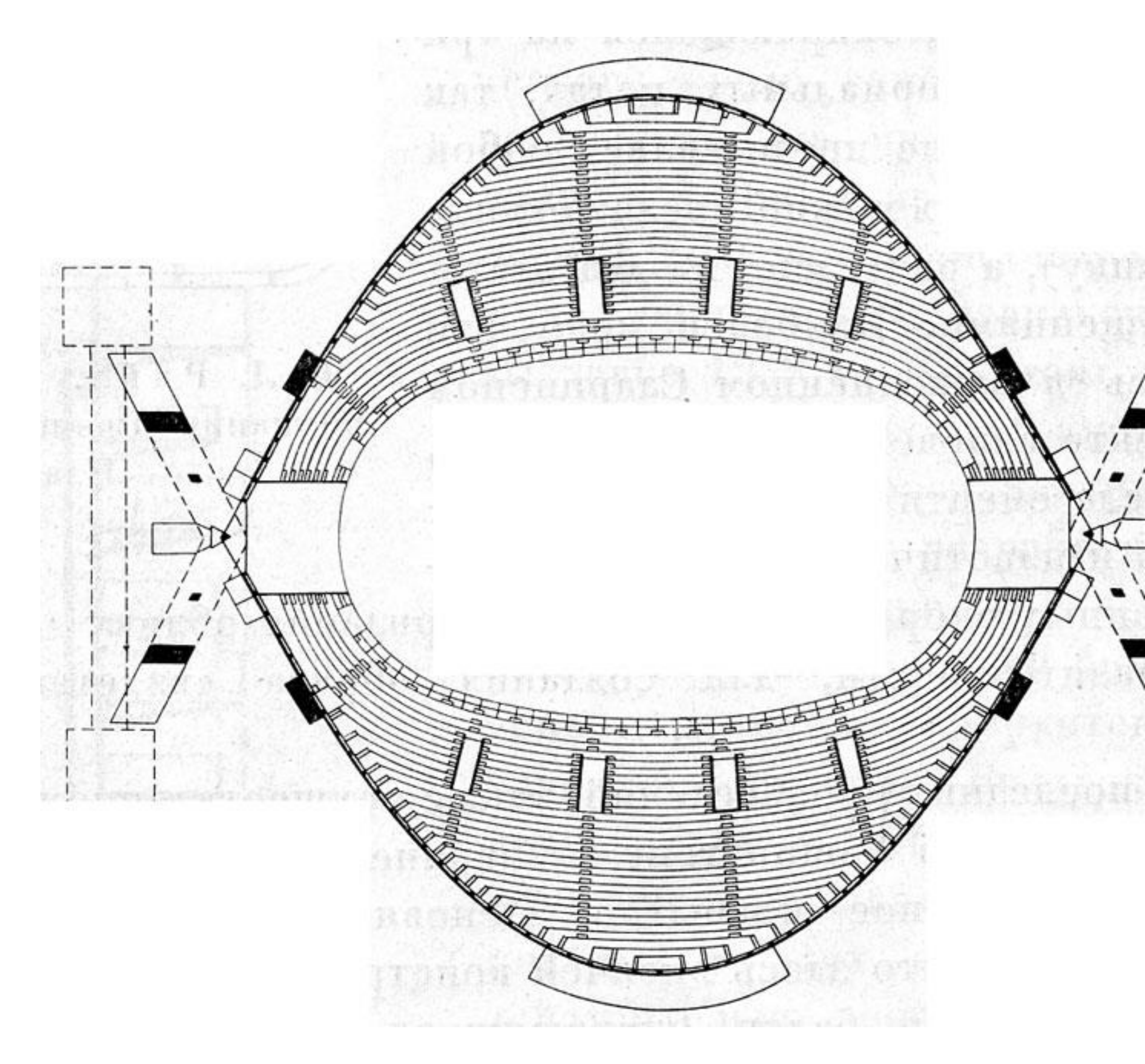
Франк Ллойд Райт. Лаборатория компании Джонсон в Расине. 1949 г. Разрез.

рис. на стр. 346



Франк Ллойд Райт. Лаборатория компании Джонсон в Расине. План.

рис. на стр. 347

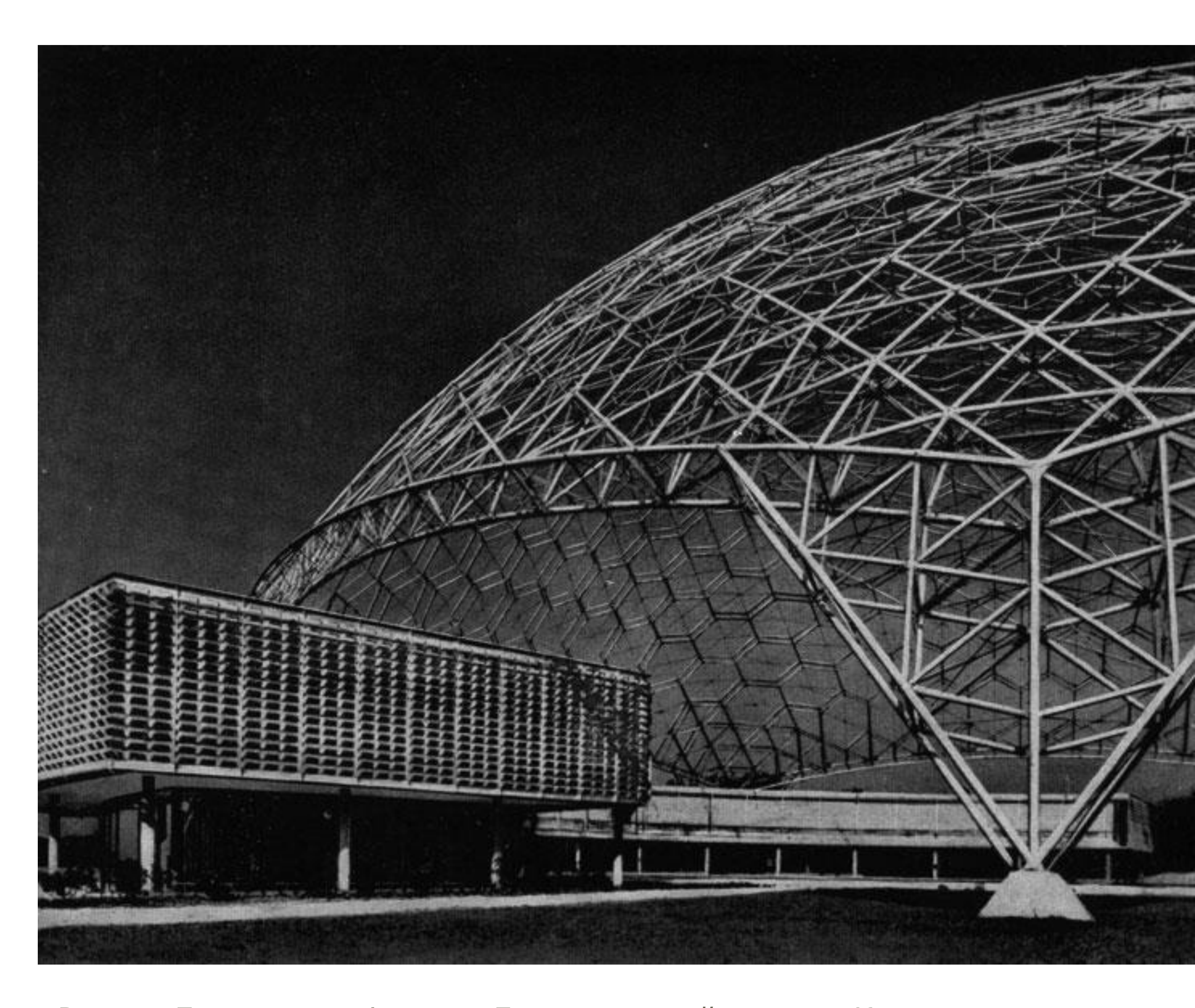


М. Новицкий, У. Дитрик, Ф. Северуд. Спортивная арена в Релей. План

рис. на стр. 348

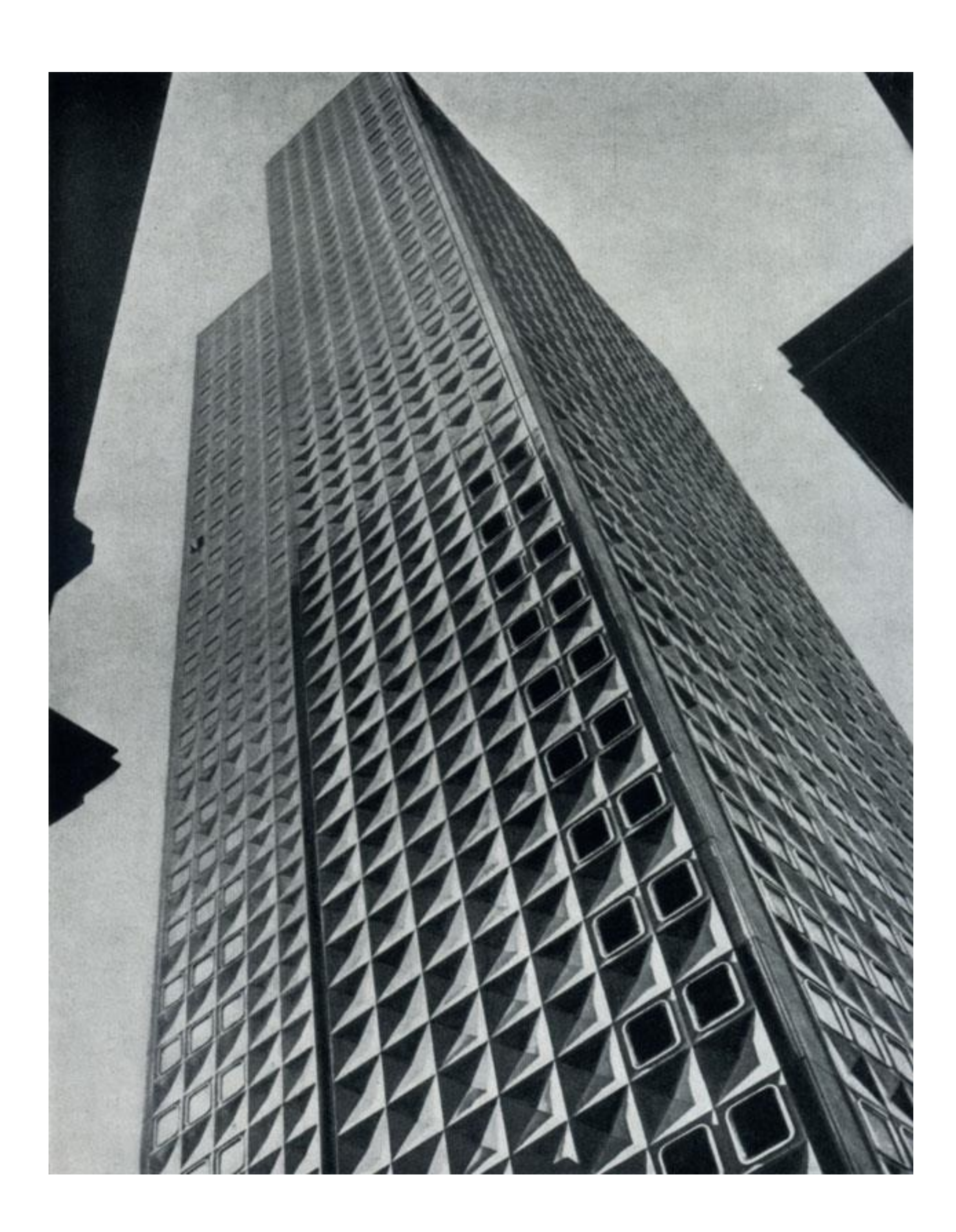
Вообще для американской архитектуры 40— 60-х гг. характерны значительные достижения в области использования новейших строительных материалов и конструкций. В США впервые была применена висячая

железобетонная оболочка двоякой кривизны (седлообразной формы) при строительстве спортивной арены в Релей (1951—1953, архитекторы М. Новицкий и У. Дитрик, инженер Ф. Северуд), в покрытии которой составляющие основу конструкции стальные тросы как бы стягивают две огромные наклонные железобетонные арки. Инженер Ричард Бакминстер Фуллер (р. 1895) успешно разрабатывает пространственные конструкции, в которых используются возможности «геометрии» полусферы, собранной из небольших стандартных элементов треугольной или шестиугольной формы. В этих так называемых «геодезических» куполах широко используется алюминий, который после войны все шире внедряется в строительство. Сокращение заказов на строительство самолетов заставило магнатов алюминиевой промышленности, резко увеличившей мощности в годы войны, искать новых рынков сбыта своей продукции. Алюминий все шире применяется в несущих конструкциях и в качестве ограждающих элементов. Желая продемонстрировать эффективность алюминия как строительного материала, крупнейшая в стране Американская алюминиевая компания («Алкоа») смонтировала фасады своего тридцатиэтажного конторского здания в Питтсбурге из навесных штампованных стандартных алюминиевых панелей размером 3,6 X 1,8 м (1953, архитекторы У. К. Гаррисон и М. Абрамовиц).



Ричард Бакминстер Фуллер. Геодезический купол в Кливленде. 1950-е гг.

илл. 247 а



Уоллес Киркмен Гаррисон, Макс Абрамовиц. Здание компании «Алкоа» в Питтсбурге. 1953 г.

илл. 246

Искусство Канады

А. Кантор

В начале 20 в. выходит на самостоятельную дорогу искусство Канады, в котором преобладающее значение получила пейзажная живопись; до того времени оно находилось в сильной зависимости либо от европейских стран, откуда шел приток иммигрантов (в основном из Франции и Англии), либо от соседних Соединенных Штатов, где своя художественная школа сложилась столетием раньше. К началу 20 в. в живописи преобладало подражание популярным английским и французским портретистам и жанристам (притом далеким от последовательного реализма), американской ее школе реки Гудзона, французским барбизонцам или импрессионистам. В любом случае художники выискивали в жизни и природе Канады то, что привыкли видеть на картинах мастеров других школ. Скульпторы же откровенно переносили в Канаду безличные и напыщенные приемы парижских Салонов, уснащая городские площади, здания парламентов и муниципалитетов аллегориями и статуями министров, губернаторов и епископов. Вместе с тем огромная страна, вместившая и пространства тундры, и могучие бескрайние леса, и необозримые прерии, патриархальные поселки фермеров и бурно растущие промышленные города, предоставляла художникам самые широкие возможности. В середине 19 в. два живописца выступили как «пионеры», исследователи страны. Пол Кейн (1810— 1871), предпринявший трудное и опасное путешествие по еще не исследованным лесам к Тихоокеанскому побережью, написал целую серию наивных, но привлекающих безыскусственной искренностью портретов индейцев, сцен индейской жизни,

видов «дальнего Запада». Корнелиус Кригхоф (1815—1872) — немец, поселившийся в провинции Квебек («Французской Канаде»), сумел в небольших картинах довольно точно запечатлеть не только сельские таверны, охотничьи бивуаки, незамысловатые увеселения фермеров, но также и яркость красок канадских осенних лесов и закатов. В дальнейшем живопись Канады стала более профессиональной, но менее непосредственной и самобытной. Исключением явились несколько живописцев, значительная часть творчества которых приходится, впрочем, уже на 20 в. Хомер Уотсон (1855—1936), несомненно, многое извлек из изу чения барбнзонцев, но резкая драматическая суровость и пространственная широта его пейзажей говорят о попытках понять и выразить своеобразие канадской природы. У Уотсона интересны особенно пейзажи, изображающие бурные дни, грозовые тучи, нависшие над фермами, вспыхивающие зарницы, встревоженную ветром листву и бурные потоки («Шлюз», 1900; Оттава, Национальная галлерея Канады). Хорейшо Уокер (1858—1938), воспринявший много и от барбизонцев и от Цорна, примечателен сумрачной элегичностью лесных пейзажей, в которых тусклый северный свет просачивается сквозь тучи, скользит по стволам деревьев, ложится на снег густыми пятнами. Очень своеобразны портреты и натюрморты Осиаса Ледюка (1864—1955), драматически-мрачные по настроению, с резкими контрастами света и тени и подчеркнутой пластикой упрощенных объемов. Среди канадских импрессионистов наиболее известен Марк Орель де Фуа Сюзор-Коте (1869—1937), писавший и пейзажи и портреты; его крестьянские типы очень выразительны, но лишь внешней характерностью облика. Более чутким художником был Морис Каллен (1866—1934),— пожалуй, лучший мастер импрессионистического пейзажа в Канаде. Есть особая тоскливая притягательность в его запорошенных снегом утесах, плотной, стынущей воде лесных заводей («Глубокая заводь», 1926; Монреаль, собрание У. Уотсона), в одиноких огнях старых монреальских домов, окутанных морозной вечерней дымкой.



Кларенс Ганьон. Лаврентийская деревня. 1926 г. Квебек, Музей провинции Квебек.

илл. 209 а

Самостоятельная канадская художественная школа наиболее ярко проявила себя в пейзажной живописи первых трех десятилетий 20 в. Ее основателем стал Джеймс Уилсон Моррис (1864—1924), много работавший кроме Канады в Европе, Северной Африке и на Антильских островах. Но именно ему удалось впервые найти свежие и острые приемы

для изображения канадской природы. Его пейзажи, изображающие обычно старые кварталы Квебека и окрестные деревни, отмечены уже той простотой и смелой обобщенностью мотивов, декоративным богатством и насыщенностью цвета, которые станут характерными для всей школы. Писал ли он весеннюю вскрывшуюся реку в солнечный день («Переправа в Квебеке», около 1909; Оттава, Национальная галлерея Канады) или зимние сумерки в деревне («Въезд в квебекскую деревню», 1909; Уэстмаунт, собрание Т. Дарлинг) — всюду трогательная лирическая интимность ощущения природы сочетается с ироническим, подчас довольно язвительным отношением к патриархальному уюту старой «Французской Канады», а видимая грубость размашистой манеры и резкость отдельных цветовых акцентов — с деликатными оттенками серого, розового и зеленого тонов. Несколько уже эмоциональный диапазон пейзажей Кларенса Ганьона (1881 — 1942), полных мягкости и сердечной теплоты, написанных широко и свободно, открытым ярким цветом («Лаврентийская деревня», 1926; Квебек, Музе и провинции Квебек). С любовным чувством он передавал патриархальную тишину стиснутых горами деревень, свежую прозрачность воздуха, блеск солнца и умиротворенность ночи. Но наибольшее воздействие на канадскую школу пейзажа оказал Том Томсон (1877—1917) — выходец из семьи фермеров-пионеров, самоучка, выросший в лесах и погибший во время своих обычных скитаний по лесным чащам, рекам и озерам провинции Онтарио. Томсон внес в канадский пейзаж и эпическую развернутость композиции, и острый динамический рисунок гнущихся на ветру деревьев, и звонкие, почти пронзительные пятна декоративного цвета, а главное — тончайшее знание леса, героически-возвышенное ощущение природы, романтику непролазных лесных чащоб, чистых горных озер и одиноких старых сосен («Остров сосен», 1914—1916; «Северная река», 1915; обе — Оттава, Национальная галлерея Канады).

Уже у Морриса, Ганьона и особенно у Томсона начало складываться то «неоромантическое» мироощущение, которое окрашивает канадскую пейзажную живопись времени ее

расцвета. Оно было порождено крайней резкостью перехода от старой Канады отважных пионеров и борцов за независимость, охотников и лесорубов к стране промышленного бума и коммерческих спекуляций, к засилью американских монополий. Буржуазному практицизму индустриализирующейся страны канадские художники стали противопоставлять силу и цельность эмоций, пионерский пафос овладения нетронутой природой. Наиболее решительную в этом отношении позицию заняли молодые художники, группировавшиеся вокруг Томсона и после его смерти образовавшие в 1919 г. «Группу семи». Они поистине открыли для канадской публики необозримые просторы страны, многообразие аспектов ее природы — буйную красочность лесов Квебека и Онтарио, прерии Манитобы, Саскачевана и Альберты, Великие озера и Скалистые горы, мрачные оголенные скалы тихоокеанского побережья Британской Колумбии и арктические снежные пустыни Юкона и северо-западных территорий. В пейзажах этой группы много мужественной силы, здорового оптимизма, горячей любви к своей стране. Настойчивые поиски все новых выразительных мотивов сопровождались в них тяготением к героической символике, активности фантазии, к декоративной обобщенности манеры. Стремясь порвать с подражанием европейской живописи и полнее запечатлеть эпическое величие, резкие контрасты и яркие краски канадской природы, пейзажисты «Группы семи» прибегали к эффектам повышенной звучности цвета, к широким пятнам, игре темных и светлых силуэтов, к энергичным ритмам извилистых округлых линий. Как романтическая символика, желание передать в образах природы мужественный, суровый и гордый характер народа, так и декоративные синтетические приемы постимпрессионизма находят ближайшие аналогии в скандинавской живописи, в пейзажах школы А. И. Куинджи, в творчестве Рокуэлла Кента.

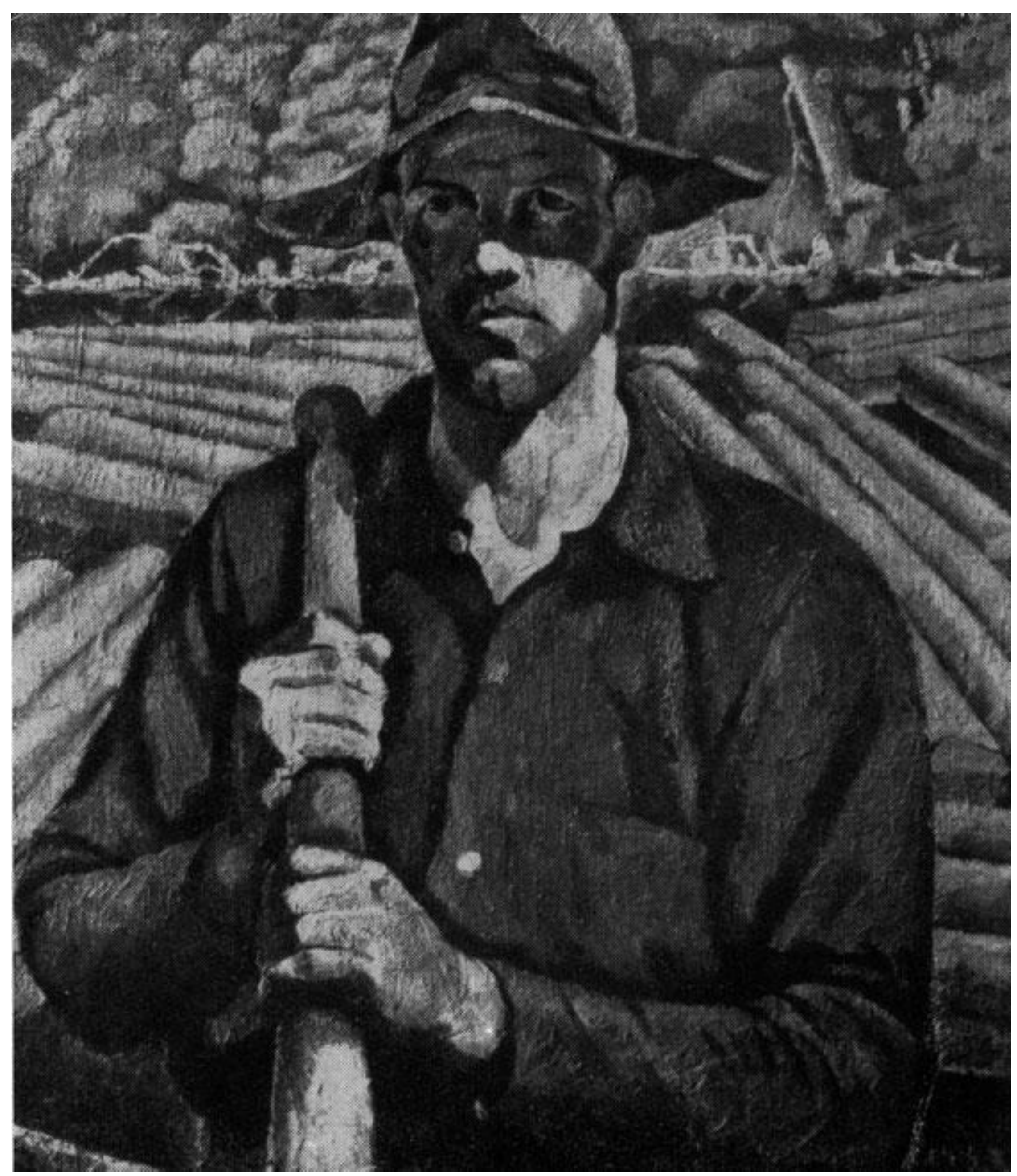
При всей цельности и последовательности программы «Группы семи» творческие устремления ее членов были довольно разнородными. Наибольшей реалистической полнокровностью отмечены очень разнообразные и

динамичные пейзажи Александра Джексона (р. 1882), изображающие то квебекские деревеньки, то солнечную феерию зимнего утра в горах. При всей точности наблюдений полны широкого героического дыхания и могучих внутренних сил пейзажные образы Фредрика Вэрли (р. 1881), особенно одна из лучших канадских картин «Джорджиан-Бэй» (ок. 1920; Оттава, Национальная галлерея Канады), заставляющая остро ощутить свирепое буйство ветра и тяжелые всплески волн. Больше декоративной узорности в сочных и красивых по цвету пейзажах Артура Лизмера (р. 1885). Иным настроением проникнут пейзаж «Торжественная земля» (1921; там же) старшего из членов группы Джеймса Макдональда (1873—1932), поражающий гиперболической грандиозностью масштабов, торжественной, почти мрачной отрешенностью от человека, причудливостью ритма плоскостных ковровых силуэтов. Еще сильнее черты стилизации и подчеркнутой символичности в творчестве Лорена Харриса (р. 1885); его картины, проникнутые ощущением таинственной настороженной тишины, со временем приобретают привкус зловещей фантастики и призрачности.

Те же направления исканий проявились и в скульптуре Канады, представленной как крепкими и мужественными народными образами Фрэнсис Лоринг (р. 1887), так и работами Элисбет Вуд (р. 1903), настойчиво вводившей в скульптуру геометрически-стилизованные мотивы канадской природы. В области книжной графики мировую известность получили рисунки Эрнеста Сетона-Томпсона (1860— 1946), выполненные на полях написанных им книг. В них проявились те же тонкое знание животного мира, юмор и наблюдательность, что и в литературном творчестве Сетона-Томпсона, а его метод легкого, живого и изобретательного графического сопровождения текста нашел многочисленных последователей, в тон числе и в СССР.

Влияние европейского и американского модернизма начало проникать в Канаду в первые десятилетия 20 в. Оно сказалось в примитивистской живописи Дейвида Милна (1882—1953) и в пейзажах Эмили Карр (1871—1945), писавшей с сильным

налетом декадентской экзотики зловещие скалы, индийские тотемные столбы и деревни Британской Колумбии. Но в 30-х гг. и особенно после второй мировой войны Канаду захлестнула волна абстракционизма и сюрреализма. Особенную известность получил скульптор Луи Аршамбо (р. 1915), чьи абстрактные и полуабстрактные композиции из керамики или алюминия установлены на многих Зданиях Монреаля, Торонто и Оттавы. Однако многие из ведущих художников современной Канады, как живописцы Гудридж Роберте (р. 1904) и Стенли Костров (р. 1911), не отказываются от реалистической изобразительности, особенно в пейзаже, а довольно широкая группа живописцев и графиков успешно развивает традиции канадского реализма. Накануне распада «Группы семи» (1933) к ней примкнул Эдвин Холгейт (р. 1892), создавший еще в 1926 г. картину «Сплавщик леса» (Художественная ассоциация в Сарнии)—прекрасный реалистический образ канадского рабочего. Традиции этой группы продолжает и Торо Макдональд (р. 1901), талантливо работающий как в декоративно стилизующем, так и в жанрово-реалистическом духе. В 1959 г. в Канаде возникла «Рабочая художественная лига», члены которой обращаются к темам борьбы пролетариата и разоблачению буржуазного строя.



Элвин Холгейт. Сплавщик леса. 1926 г. Сарния, Художественная ассоциация.

илл. 209 б

Современное декоративное искусство Канады испытывает сильное воздействие формалистических течений в искусстве. Это показывают, например, ковры по эскизам известного сюрреалиста Альфреда Пеллана (р. 1906). Но ряд областей декоративного искусства развит в Канаде довольно высоко —

ювелирное искусство, эмали. С начала 50-х гг. быстрые шаги сделало художественное конструирование мебели, продукции машиностроительной и радиоэлектронной промышленности.

Искусство Латинской Америки

Изобразительное искусство и архитектура конца 19 - начала 20 века

Освободительные войны, волной прокатившиеся в первые десятилетия 19 в. в испанских колониях, открыли новую эпоху в истории Латинской Америки. В 1810—1820-х гг. одна за другой освобождались от испанского господства и завоевывали независимость страны Центральной и Южной Америки; в 1820-х гг. добилась независимости и португальская колония Бразилия. Развитие художественных культур стран Латинской Америки, пошедшее начиная с первых десятилетий 19 в. каждое по своему руслу, обладает вместе с тем значительными общими чертами.

Архитектура стран Латинской Америки ко времени войн за национальное освобождение пришла со своими прочными традициями, сложившимися в колониальное время. И после крушений колониальных империй надолго сохраняется тип городского ансамбля с характерной для него геометрической сеткой улиц и прямоугольной главной площадью, украшенной торжественными и пышными соборами и дворцами светских и церковных властей.

Массовая жилая архитектура городов, варьировавшая тип испанского дома с внутренним двориком — патио, сельское зодчество и архитектура индейских поселений донесли свои традиции вплоть до сегодняшнего дня и образовали собой широкий фон, живую среду, в которой в 19 в. вырастали новые архитектурные опыты, касавшиеся преимущественно официальной столичной архитектуры.

Создавая свою государственность по образцу буржуазных республик или монархий Европы, страны Латинской Америки черпали оттуда и соответствующую типологию зданий и архитектурные формы. Правительственный дворец, здания для государственных учреждений — таковы главные темы, к которым прежде всего обратилась новая архитектура независимых стран.

Признанным стилем официальной светской и церковной архитектуры стал классицизм, сменивший барокко, являвшееся еще ветвью колониальной испанской или португальской культуры. Основным источником послужило здесь зодчество Франции; республиканские идеалы и антииспанские наполеоновские войны сделали французскую культуру особенно привлекательной для Латинской Америки. Одним из самых ярких явлений архитектуры классицизма можно считать дворец Сан-Суси (1808—1816) в столице Гаити Порт-о-Пренсе, повторяющий французские загородные дворцы 18 ». Крупные классицистические дворцы, храмы, монументы возводятся и в столицах других стран. Таковы постройки мексиканских зодчих М. Тольса и Л. де ла Идальга в Мехико, работы архитектора А. М. де ла Торре в Гаване на Кубе и т. д. Энергичным проводником этого стиля в Бразилии стал французский архитектор О. Гранжан де Монтиньи. Однако классицизм остался чуждым массовой архитектуре Латинской Америки. Он не затронул социально-градостроительных основ архитектуры и не принес с собой изменений в строительной технике. В качестве верхушечного чисто стилистического течения классицизм просуществовал в ряде стран до рубежа 19—20 вв., непосредственно сомкнувшись с модернисткой неоклассикой.

В сложной и противоречивой форме проходило во второй половине 19 в. развитие культуры латиноамериканских стран, втягиваемых в систему мирового капиталистического хозяйства. Инспирированные развитыми капиталистическими странами политические перевороты, междоусобные войны и прямые интервенции обрушиваются на Латинскую Америку,

тормозя и искажая развитие национальной культуры ее государств.

Так, иноземное вторжение пресекло бурный подъем, пережитый в середине 19 в. Парагваем. В годы этого подъема в столице Асунсьоне между 1840—1865 гг. были сооружены оперный театр, монументальное здание железнодорожного вокзала с великолепной классицистической колоннадой перрона, для кровли которой были новаторски применены металлические связи.

К концу 19 в. столицы Аргентины, Уругвая, Бразилии, ставших мировыми поставщиками сельскохозяйственного сырья, превращаются в современные капиталистические города со всеми свойственными им вопиющими контрастами трущоб и богатых кварталов. Растут и города Мексики, связанные с развитием капиталистического хозяйства. В портах и промышленных центрах Латинской Америки появляются заводы и новые шахтные постройки, вокзалы, склады, доки, холодильники и т. д. Архитектура наиболее развитых стран принимает международные стандарты буржуазного зодчества.

Хаотичный и быстрый рост крупных городов вызвал уже в конце 19 в. потребность в градостроительных мерах. Образцом для этих работ служила обычно реконструкция Парижа, проведенная при префекте Османе. В 1865 г. в Мехико была начата прокладка главной улицы — просторной, озелененной и украшенной памятниками Пасео де ла Реформа, связавшей древний центр города с новыми районами, и прежде всего — с дворцом Чапультепек. Созданная в 1889 г. в Буэнос-Айресе Авенида де Майо также придала центру города представительный облик. Эти градостроительные работы, давшие тон развитию городской архитектуры Латинской Америки с характерными для нее размахом и редкой для Европы масштабностью, охватывали собой, однако, лишь парадный центр городов, и были произведены лишь в нескольких латиноамериканских столицах. Единичное явление представляет собой и строительство города Белу-Оризонти —

новой столицы штата Минас Жераис в Бразилии, начатое в 1894—1895 гг.

На рубеже 19 и 20 вв. в отдельных городах предпринимаются первые опыты создания нового для Латинской Америки многоквартирного многоэтажного жилого дома. Введение новой строительной техники, позволяющей сооружать многоэтажные дома, сопровождалось воцарением жесточайшего архитектурно-художественного безвременья. Дома в Буэнос-Айресе украшаются эклектическим декором, снабжаются неуместными для климата, но модными мансардами. Та же подражательность свойственна и многоэтажным жилым домам и отелям Монтевидео. Подражание европейскому стилю модерн, особенно фантасмагорическим постройкам барселонца А. Гауди, нашло себе горячих поклонников во многих странах среди владельцев богатых особняков.

Эклектическими правительственными и общественными зданиями застраиваются в конце 19 — начале 20 в. парадные магистрали и площади столиц Аргентины, Бразилии, Боливии, Венесуэлы. Тщеславная помпезность и беспринципное подражательство особенно характерны для официальной архитектуры Мексики времени правления диктатора Порфирио Диаса (1876—1911). Это течение получило в Мексике ироническое название «порфиризма». Его плодом явилось пышное здание Дворца изящных искусств в Мехико (1904—1934, архитекторы А. Боари и Ф. Марискаль), сочетающее формы парижской «Гранд-Опера» с купольной композицией константинопольской св. Софии. Потеря официальной культурой всякого ощущения национального характера дошла до того, что при Порфирио Диасе павильон Мексики на Международной выставке в Париже был выстроен в «мавританском стиле».

В области изобразительного искусства войны за национальную независимость положили конец церковно-аристократической колониальной традиции, открыв дорогу для развития живописи, скульптуры и графики по тем путям,

которые на рубеже 18—19 вв. были намечены для всего мирового искусства передовыми художественными культурами стран Европы. К этому времени произошли и важные изменения в декоративно-прикладном и народном искусстве. Наряду с художественным творчеством индейцев, имевшим особенно большое значение в странах, где индейцы составляли значительную часть населения, создается и иное народное искусство. Оно объединило старые местные традиции и привившиеся на новой почве веяния испанского и португальского фольклора, а на островах Карибского моря и на побережье Бразилии — также и мотивы народного творчества африканцев. Этот мощный пласт художественной культуры, хранившей множество древних и средневековых традиций, породил в 19 в. в ряде стран ярких и своеобразных мастеров демократического изобразительного искусства. На рубеже 19— 20 вв. из этой идейно-образной среды в Мексике выросло новое революционное искусство.

В большинстве стран Латинской Америки в первой половине и середине 19 в. образуется несколько течений нового профессионального изобразительного исскусства.

Классицизм, принесенный учениками Ж. Л. Давида в живопись Бразилии (Ж. Б. Дебре), Кубы (Х. Б. Вермай), или классицистический романтизм работавшего в Аргентине и Чили Р. Монвуазена становятся господствующими главным образом в тех странах, где не было мощной культуры колониального времени, а также там, где, как в Бразилии, классицистические тенденции уже были развиты на рубеже 18—19 вв. местными мастерами.

Вместе с тем в искусстве ряда стран отчетливо проявлялись традиции колониальной эпохи. Целое течение в 19 в. составило здесь искусство наивно-непосредственного портрета. Оно представлено лубочно-примитивными работами перуанца Хосе Хиля де Кастро (Мулато Хиля), изображавшего героев национальной освободительной борьбы, произведениями ряда колумбийских, кубинских, венесуэльских живописцев и творчеством ярких мексиканских

мастеров —Эрменхильдо Бустоса и Х. М. Эстрады Эта живопись, не владеющая классическими приемами построения пространства, объемной формы и цвета, была проникнута глубочайшим вниманием к человеку. Тонкий рисунок подробно и заботливо передает черты лица и детали одежды. От этих портретов веет большой человеческой содержательностью.

По вниманию к конкретным явлениям жизни, по своей познавательной страсти и прочной связи с местной действительностью к портретной живописи было близко искусство видового, жанрового и научно-этнографического рисунка первой половины и середины 19 в. Это течение получило название «костумбризма» (от costumbre — обычай). Оно вовлекло в себя приезжих художников-литографов и местных мастеров Аргентины, Венесуэлы, Колумбии, Кубы, Уругвая, Чили и ряда других стран. «Костумбристы» ввели в круг искусства народные образы, бытовые сцены, а некоторые из них, как, например, кубинец Виктор Патрисио де Ландалусе (1825—1889), выступили и с политическими карикатурами, с осуждением рабства.

Во второй половине 19 в. национальная тематика завоевывает творчество большинства художников. Исторические и батальные картины становятся основным жанром академической живописи. Но главную роль в это время стало играть течение, утвержденное художниками, которые осваивали опыт реалистических школ европейского искусства и впитывали идеи, рожденные национально освободительными и демократическими движениями конца 19 — начала 20 в. Наибольшего подъема реалистические течения достигли в тех странах, где особенно прочной была связь с культурой Европы, и стилистика европейского искусства была в них определяющей.

Среди мастеров реалистического направления второй половины 19 в. выделяется уругвайский живописец Хуан Мануэль Бланес (1830—1901), разносторонний художник, автор значительных станковых работ, картин, близких к миниатюре, и монументальных росписей. В своих картинах на

темы освободительной борьбы Бланес особое внимание уделял народным образам. Уругвайский гаучо стал героем и его жанровых картин. Документализм «костумбристов» в его работах преображается в искусство художественно, поэтически претворенной жизненной правды.

В том же направлении развивалось и творчество кубинских живописцев А. Менокаль-и-Менокаля (1863—1942) и Л. Романьяча-и-Гильена (1862—1951), прочно связанных с освободительной борьбой кубинского народа и его вождем Хосе Марти.

В Аргентине поворот к реалистической жанровой живописи и пейзажу был связан с творчеством П. Пуэйредона (1823—1873), мастера панорамных видов природы со сценами народного быта. Крупнейшего реалиста, тонко чувствующего характер народной жизни и природы своей страны, выдвигает Бразилия. Им был Ж. Ф. ди Алмейда Жуниор (1850—1899). Не изменяя безусловной правде в изображении народной жизни, он сумел в таких своих картинах, как «Вио-лейру» (Сан-Паулу, Художественный музей), раскрыть поэтические стороны жизни, одухотворить красотой чувств образы простых героев своих картин. Своеобразная тропическая природа Бразилии получает в произведениях Алмейды свое лирическое, проникновенное истолкование. Реалистические завоевания придали живую выразительность и батальным росписям, созданным венесуэльцем М. Товар-и-Товаром (1828—1902).

Облик этого течения, многогранного по интересам и художественному восприятию жизни, дополняет творчество портретистов, среди которых следует назвать колумбийцев Э. Гарая (1849—1903) и Р. Асеведо Берналя (1867—1930), а также мастеров пейзажа, крупнейшим из которых в Латинской Америке был мексиканец Х. М. Веласко (1840—1912), склонный к философичности и обобщенности в трактовке образа родной ему природы.

В тех же наиболее развитых и наиболее связанных с Европой странах в конце 19 в.— в 1920-х гг. развивается

течение, которое обычно в латиноамериканской литературе по искусству рассматривается как импрессионистическое. Однако «классические» приемы импрессионизма — в частности его цветоделенная система письма— почти не были восприняты в Латинской Америке. Это течение обогатило живопись передачей световоздушной среды, непосредственностью выражения. Крупнейший бразильский мастер этого направления Э. Висконти (1867—1944) прославился своими реалистическими портретами, тонко и точно передающими характер и душевное состояние человека. Реалистическую направленность имело и творчество мастеров лирического пленэрного пейзажа. Этот жанр представлен сильной школой венесуэльских художников, господствовавших в искусстве страны по 1930-е гг. (Ф. Брандт, 1879—1932; Р. Монастериос, р. 1886, и другие), крупными аргентинскими и уругвайскими живописцами.

Латиноамериканская скульптура в 19 — начале 20 в. не дала сколько-нибудь заметных достижений. После отдельных классицистических произведений, подобных конной статуе Карла IV, созданной в Мехико в 1803 г. М. Тольса по строгим канонам триумфального ампирного искусства, скульптура почти столетие были представлена академическими работами приезжих мастеров и их местных подражателей. Национальная и патриотическая тематика нередко воплощалась в безликих формах космополитического академизма.

Самым важным явлением в странах Латинской Америки, вступавших в период капитализма, было зарождение, в противовес буржуазной культуре, национальной демократической художественной культуры. Это искусство развилось в Мексике в годы, когда против режима П. Диаса поднималось освободительное движение крестьянских масс, а в городах формировался и вступал в классовые битвы мексиканский пролетариат. В это время выступает гравер Хосе Гуадалупе Посада (1851—1913)— автор политических карикатур, печатавшихся в газетах, иллюстраций, рисунков к народным песням, назидательных лубков, жанровых гравюр, содержащих социальные и политические тенденции.

Истоки творчества Посады уходят в народное искусство. Он многое почерпнул из опыта мастеров, писавших «ретабло»— посвятительные картинки, исполнявшиеся масляными красками на листках жести. Их заказывали по случаю избавления от болезни, в благодарность за спасение от опасности и вешали в церкви у алтаря. Набожность обряда переплеталась в искусстве «ретабло» с острейшими жизненными волнениями. В этих картинках открыто звучат надежды, горе и горячий протест народа. В своих гравюрах Посада выступил как изобличитель социального гнета, политической реакции, клерикализма; он защищает народные интересы и выступает с горячей поддержкой революции, вспыхнувшей в стране в 1910 г. Его метод — метод фольклорного гротеска, недаром так часто Посада обращается к мотиву «калаверас»— глубоко привычным для народного искусства Мексики изображениям скелетов, сообщая тем самым острый драматический подтекст своим карикатурам и жанровым сценкам. Быстрый рисунок Посады прост, ясен и выразителен. Он всегда легко читаем и глубоко демократичен по самой своей природе.

Среди основоположников этого искусства, революционность и демократичность которого накапливались в предреволюционные годы, а острое чувство национального характера укреплялось перед угрозой вторжения хищного северного соседа Мексики, следует назвать также живописца и графика С. Эррана (1887—1918). Он обратился к теме народа и осуществил первые опыты монументального ее решения, хотя его искусство находилось под сильным влиянием салонной испанской живописи рубежа 19—20 вв. Большую роль в развитии идей нового искусства сыграл пейзажист доктор Атль (X. Мурильо; 1875—1964), выдвинувший в 1906 г. призыв обратиться к национальной истории, к общественному искусству.

Однако творчество пионеров демократического искусства в 1900—1910-е гг. имело еще локальный, мексиканский характер. На передовые рубежи прогрессивного искусства

мира Мексика вышла после буржуазно-демократической революции 1910—1917 гг.

Изобразительное искусство 20 века

Мексиканская революция 1910—1917 гг. явилась поворотным пунктом в истории искусства всей Латинской Америки. Антифеодальная война, поднявшая самые широкие массы крестьянства, революционные выступления молодого мексиканского пролетариата, коммунистическое движение, развившееся под воздействием Великой Октябрьской социалистической революции, оказали решающее влияние на содержание и формы нового искусства Мексики, сформировали новый тип художника — политического борца.

В художественной школе «Санта-Анита»—первой среди «школ на открытом воздухе»—образуется в 1913 г. подпольная революционная организация студентов. Организация была разгромлена полицейскими, и ее участники ушли на фронт — в армии революционных генералов. Среди этих молодых художников-революционеров был Давид Альфаро Сикейрос (р. 1898). Великую школу революции прошли Франсиско Гойтия (р. 1884), сражавшийся в армии легендарного Панчо Вильи; Хосе Клементе Ороско (1883—1949) и многие другие. В ней вырастало и крепло классовое и национальное самосознание передовых деятелей культуры. Оно опиралось на народную основу, проникалось гордостью за древние индейские традиции, возрождение которых, в противовес испанским, французским и иным влияниям, мыслилось как программа идейно-художественной борьбы. В годы революции формировалось представление об искусстве, служащем обществу, являющемся выразителем социальных, революционных идей.

Идеи революционно-демократического, национального искусства были провозглашены в 1918 г. в Гвадалахаре на «Конгрессе художников-солдат». Но первые же

послереволюционные годы показали, что пути развития нового искусства не были гладкими и ровными: собирание сил нового идейно-художественного движения растянулось на несколько лет. Разными путями шли к объединению художники, вставшие в 1922 г. во главе мексиканского искусства. Х. К. Ороско, остро и чутко отозвавшийся на предательство буржуазией интересов революционного народа, в 1917—1920 гг. находился в политической эмиграции. В акварелях Ороско «Мексика в революции» (1913—1917) уже вызревал характерный для его творчества драматизм образов; он рисует, сочетая крупные темные пятна фигур с острым, колючим контуром. На события революции откликается Диего Ривера (1886—1957), начинавший с лирических пейзажей, а около 1913 г. увлекшийся в Париже кубизмом. Идеи социального искусства, страстным пропагандистом которых выступил Д. Сикейрос, также живший в те годы в Европе, привели мексиканских художников к выводу, что их искусство должно быть образным, реалистическим. Ривера и Сикейрос порывают с кубистическими увлечениями и углубляются в поиски традиций монументального искусства, обращенного к массам. На первых порах они опираются на живопись итальянского кватроченто; Диего Ривера внимательно изучает также старых нидерландцев, покоренный их народной силой.

Этот поворот, происшедший еще до появления первых крупных произведений новой мексиканской живописи, весьма знаменателен. Ее стилистике оказалась чужда проблема «революции формы», исчерпывающая в глазах модернизма всю проблематику развития нового искусства и выдвигавшаяся формалистическими течениями как ответ на вопрос о том, как в искусстве должна отражаться социальная революция. Революционный перелом в искусстве Мексики осуществлялся по законам развития искусства, связанного с жизнью народа. Это был перелом от отвлеченных и камерных академических и эстетических норм к искусству, насыщенному революционными идеями и непреклонно обращающемуся к изобразительной образной форме.

Таким образом, мексиканская живопись стала одним из ярких выразителей важнейших закономерностей развития демократического, реалистического течения в мировом искусстве 20 в. Одновременно обрисовывалось и национальное, собственно мексиканское своеобразие, с которым эти общие закономерности преломлялись в творчестве передовых художников Мексики. Это своеобразие заключается в том, что живопись развилась здесь исключительно, или почти исключительно, в форме монументальной росписи. Более того, в специфических условиях Мексики, не обладавшей опытом развития политически активного станкового искусства, родилось альтернативное противопоставление монументальной живописи как искусства массового, демократического — станковой живописи как искусству буржуазному, частнособственническому. Возникнув из желания создать искусство, мобилизующее массы, в противовес академической замкнутости живописи периода «порфиризма» и индивидуалистичности европейской формалистической живописи, эта программа в конкретных, мексиканских условиях была связана с возрождением национального наследия монументальной живописи доколумбовой эпохи. Соответственно формировались стилистические особенности новой мексиканской живописи, в которой переплавлялись определенная однозначность образов, простота и четкость трактовки объема и цвета, присущие древней мексиканской и раннеренессансной живописи, а также тем современным течениям в искусстве, которые избегают валёрного письма и световоздушной передачи среды.



Хосе Клементе Ороско. Рабочий класс. Фреска в Национальной подготовительной школе в Мехико, Фрагмент. 1922—1927 гг.

В 1920—1921 гг. мексиканские живописцы собираются на родине. В 1922 г. они осуществляют свою первую монументальную работу— роспись здания Национальной подготовительной школы в Мехико. Ороско, Ривера, Сикейрос, Ф. Ревуэльтас и другие живописцы поделили между собой помещения школы. Каждый работал по своему вкусу. Единым для них было стремление к монументальному, большому искусству, но идейный строй и художественный язык этих работ были еще во многом неопределенными и неустойчивыми. Здесь изобиловали замысловатые аллегории (особенно в работах Д. Риверы), религиозные мотивы, широко применялась стилизация живописи итальянского кватроченто, подражание древней индейской живописи и т. д. Наиболее выразительными и цельными следует считать росписи Х. К. Ороско, запечатлевшего крестьян, рабочих, солдат в драматических сценах революционной войны. Но и он во фреске «Материнство» отдал дань стилизации. В росписях Сикейроса мы находим признаки прямой связи искусства с идеями пролетарского движения: в свою фреску «Погребение замученного рабочего», он, в частности, вводит изображения серпа и молота.

В том же 1922 г. в художественной жизни Мексики происходит важное событие. Живописцы сближаются с коммунистическим движением. По инициативе Сикейроса они образуют революционный «Синдикат технических работников, художников и скульпторов». В него вошли Д. Ривера, Х. К. Ороско, Х. Герреро, Ф. Леаль и другие. Синдикат издавал газету «Эль Мачете», ставшую органом Компартии Мексики. В декабре 1922 г. синдикат публикует декларацию, в которой выдвигается задача создания искусства, воспитывающего массы и направляющего их на классовую борьбу. Это искусство должно говорить на языке, понятном народу, коренному населению Мексики, и возрождать древнюю индейскую культуру. Оно должно быть наиболее массовым и

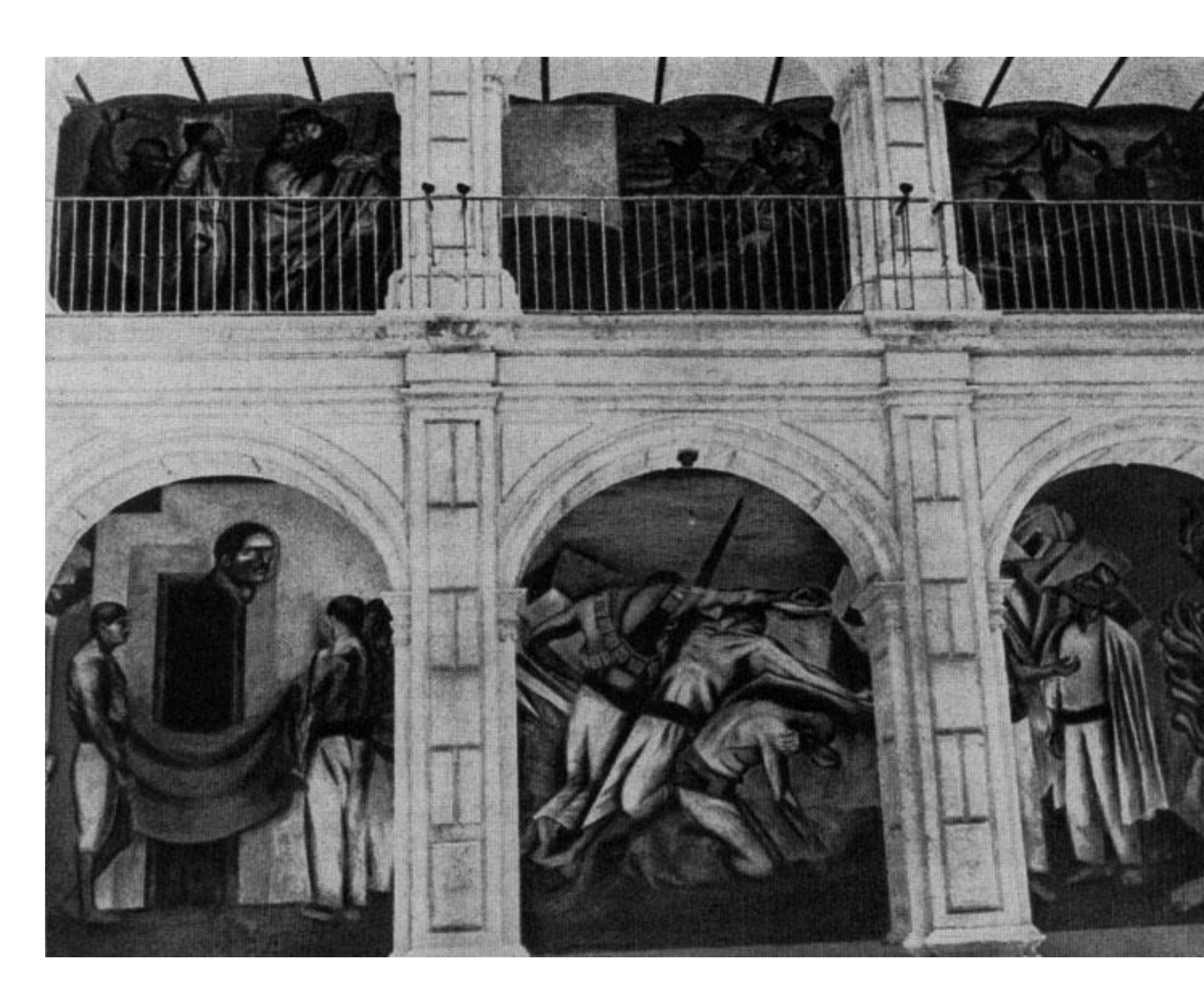
действенным, а следовательно, главной его формой должны стать росписи общественных зданий.

Но вовлеченное в политическую борьбу, передовое искусство сразу же испытало на себе удары реакции. Группы реакционных студентов разрушали фрески. Вокруг фресок завязывались вооруженные столкновения. В 1925 г. правительство разгоняет синдикат. В конце 20-х гг. на арену идейно-художественной жизни выступают и реакционные творческие силы: живописец Руфино Тамайо (р. 1900) возглавляет движение за подражание зарубежным формалистическим образцам.

В этих условиях вынужденно отходит от монументальной живописи Д. Сикейрос. Несколько лет он руководит профсоюзными организациями Мексики. Он пишет в это время станковые картины, в которых постепенно обрисовываются стилистические особенности его будущих росписей. Мощные, обобщенные объемы, стиснутые рамками картины, рвущиеся из тесного пространства фонов, рождают драматизм и напряженность образа в его картинах «Крестьянская мать» (1929) и «Пролетарская мать» (1929—1930).

Вплоть до 1927 г. продолжал работу над росписями Национальной подготовительной школы X. К. Ороско. В этих росписях он развивал темы, самым непосредственным, образом связанные с реальной жизнью и борьбой народа. Созданные Ороско сцены революционной борьбы представляют собой не изображение событий, а скорее суждения о явлениях, причем суждения, окрашенные огромной личной страстью художника, пламенно утверждающего дорогие ему идеи и гневно выступающего против мерзости буржуазного мира. Ороско избегает изображения конкретной обстановки или пейзажа. Герои его росписей живут и действуют в мире грозных исторических сил, где рушится старый порядок и пламенеет огонь борьбы. Багровое зарево и густые тени, брошенные на сухую обожженную землю, рисуют историческую среду в фреске «Окоп», изображающей трех революционеров. На фоне пустых

стен развертывается сцена прощания солдата со старухой матерью. Их образы, как и вообще образы человека в этих произведениях Ороско, представляют собой обобщенные типы. Они острохарактерны. В память врезываются и мощная, несколько тяжеловесная фигура молодого солдата и аскетическое лицо старухи. Удивительно индивидуальны фигуры и лица героев фрески «Разрушение старого мира». Но это индивидуальность не отдельного человека, а исторического типа. В этих работах Ороско по сравнению с его ранними акварелями живопись приобретает пластическую выразительность. Объемы фигур наполняются внутренней силой. Человек понят здесь как хозяин мира, и через него раскрывается философия событий истории. В том же плане решает Х. К. Ороско и тему «Христос, разрушающий свой крест», создав в этой росписи образ бунтаря-простолюдина, своей рукой поворачивающего ход истории.



Хосе Клементе Ороско. Окоп. Фреска в Национальной подготовительной школе в Мехико. 1922—1927 гг.

илл. 248



Хосе Клементе Ороско. Окоп. Фреска в Национальной подготовительной школе в Мехико. Фрагмент.

илл. 249

Суждения Ороско о революции свободны от романтических иллюзий. В его глазах это великая историческая драма; каждый шаг в ней оплачен кровью, и поэтому с такой яростной ненавистью он обрушивается на предателей революции, на буржуазию, пожавшую плоды жертвенной гибели крестьян и рабочих. В свой цикл Ороско включает росписи, изобличающие капиталистов, клерикалов, военщину, переродившихся лидеров рабочего и крестьянского движения. Он создает в этих росписях социальную сатиру, развернутую на стенах средствами монументального искусства. Этим фрескам-памфлетам присуща вместе с тем внутренняя противоречивость.

Утверждая и увековечивая то, что должно бы быть опровергнуто и развеяно этими образами, монументальные карикатуры Ороско приобретают своего рода эстетическую неорганичность. Искусство Ороско, как организм с обнаженными нервами, особенно остро зарегистрировало противоречия и двойственность судьбы мексиканской монументальной живописи, антикапиталистической, но оплаченной государством, утверждающей победу революции в стране, где она предается.

Перелом 1922 г. имел огромное значение для искусства Диего Риверы. В начатом им в 1923 г. цикле росписей в трехъярусном патио Секретариата народного просвещения в Мехико Ривера после туманных аллегорий обращается к конкретной социальной действительности Мексики. Его захватывают темы вооруженной борьбы рабочих, аграрной реформы, борьбы с неграмотностью. Наиболее интересны крупные фрески нижнего яруса, такие, как «Смерть пеона» или «Сельская школа», изображающие события из жизни народа. На равнине, окаймленной горами, повстанцы-пеоны хоронят своего товарища. На выжженном солнцем и ветрами плато собрались в кружок ученики сельской школы, и рядом с

ним возвышается всадник с винтовкой, символизирующий то, что эта школа — часть революции, что право на нее народ добывает оружием. Здесь начинает обрисовываться метод, развитый в дальнейшем Риверой во многих его произведениях, главным образом исторических: действие в них разыгрывается между определенными социальными и политическими силами, персонифицированными в совершенно конкретных изображениях людей (сплошь и рядом это портреты определенных личностей). Через изображения конкретных людей Ривера ведет свое повествование, то придавая ему обобщенно эпический характер и заставляя пейзаж играть роль реальной исторической среды, то, как это мы видим в некоторых других росписях Секретариата народного просвещения, он исключает фигуры людей из среды, превращая их чуть ли не в символы (фреска «День мертвых»).

В росписях Секретариата Ривера ищет и новые приемы изображения. Фигуры людей с их как бы сплюснутыми объемами и коротковатыми пропорциями приобретают наивно-фольклорный характер, отвечающий всему духу простого и наглядного повествования, наполняющему эти произведения.

В 1926—1927 гг. Диего Ривера при участии видных мексиканских художников X. Герреро. П. О'Хиггинса и М. Пачеко и других создает одно из своих лучших произведений — цикл росписей в Национальной сельскохозяйственной школе в Чапинго, неподалеку от Мехико. Здесь он с патетическим размахом возрождает свои увлечения искусством Ренессанса и сочетает их с содержанием и стилем народно-эпической темы.



Диего Ривера. Земля спящая. Фреска в Национальной сельскохозяйственной школе в Чапинго. 1926— 1927 гг.

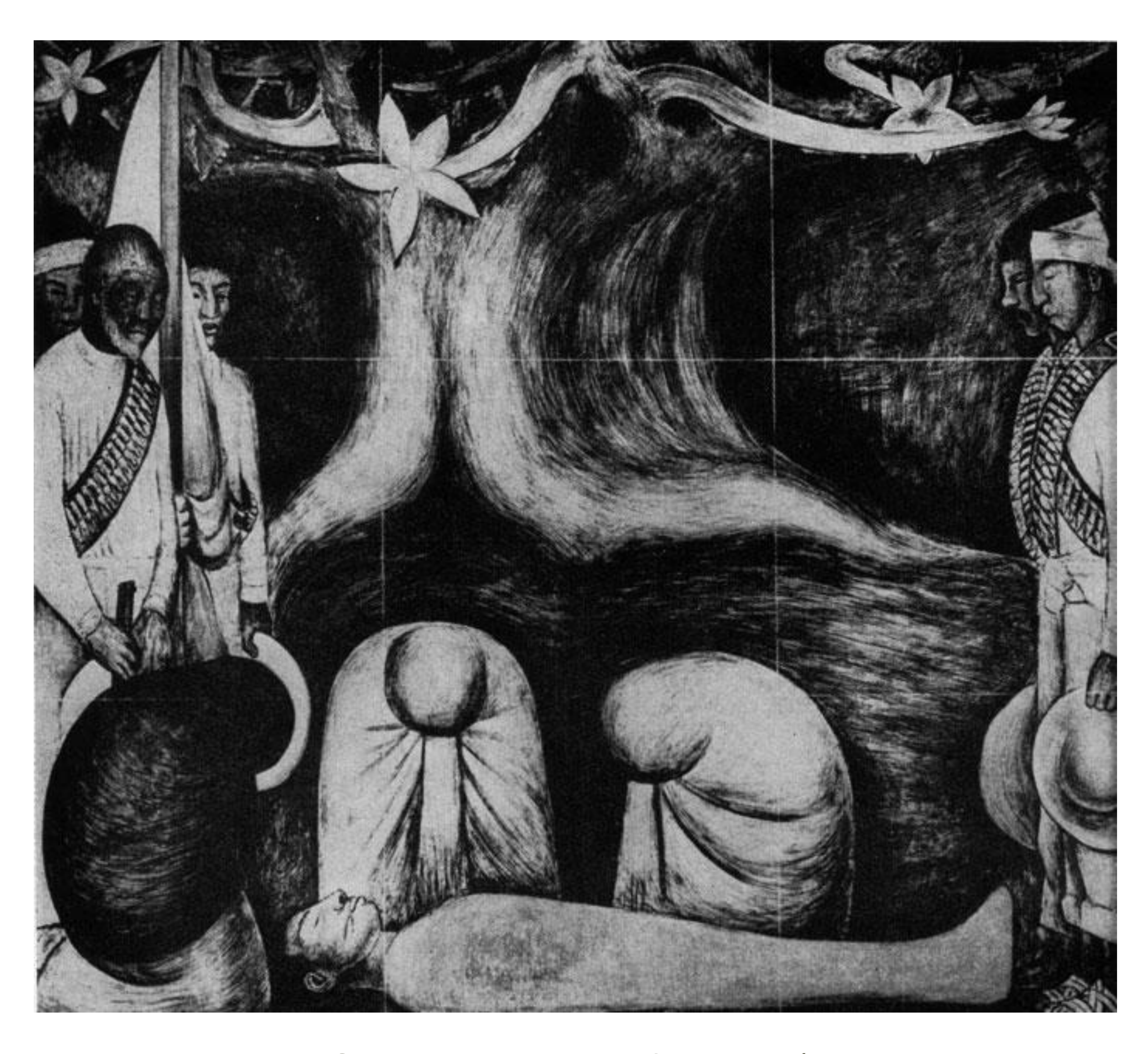
илл. 250 а

Школа размещена в зданиях старой асьенды. На стенах и сводах ее бывшей капеллы, превращенной в актовый зал, создал Ривера свои знаменитые росписи. Ривера посвятил эти росписи человеку и земле. Две темы — развитие природы и развитие общества — лежат в основе этого цикла. Правая стена почти целиком посвящена первой теме. Здесь господствует сонм аллегорических фигур. Художник повествует о пробуждении дремлющей земли, о созревании и рождении жизни, о стихиях огня, воды и ветра. Обнаженные

женские фигуры, написанные с блестящим чувством пластики объема, то вовлекаются в вихрь стремительных движений («Зарождение»), то замирают, проникнутые возвышенностью таинства жизни («Земля спящая»). Эта тема, да и весь ансамбль в целом, завершается фреской на торцовой («алтарной») стене с изображением Матери-Земли и стихий природы. Именно в этой теме и преломились увлечения Риверы Ренессансом, воплотился его замысел создать роспись, охватывающую своей земной, языческой космогонией весь мир, в подражание тому, как вместил судьбы мира в роспись Сикстинской капеллы Микеланджело. На сводах Ривера помещает символические фигуры рабочих с серпом и молотом в руках, сидящие, стоящие, охваченные бурным движением. Надо заметить, что даже в самых возвышенных образах Ривера бесконечно далек от академического толкования обнаженного тела. Своих рабочих он изображает с тяжелыми, грубыми руками. Грузной мощью дышит фигура царящей над залом Матери-Земли. Нежны и стройны фигуры женщин в композиции «Гимн Земле», их лица несут на себе отпечаток индейского национального типа. Характерно также, что объем фигур, четко рисующихся среди пламенеющих красок фонов, при всей его пластической силе не заключает в себе конструктивного костяка. Он более мягок, текуч, сглажен, нежели объем фигур у мастеров, следующих классической школе анатомического рисования. Таким образом, чисто пластически Ривера увязывает обнаженные фигуры этой первой темы со второй, фольклорной темой росписей, сплетающейся с первой и по своему содержанию.

Эта тема посвящена борьбе народа за землю. В росписях левой стены повествуется о революции, об аграрной реформе, давшей людям землю, о смерти героев, кровь которых питает ростки новой жизни. В некоторых росписях, например в изображении лежащих в земле убитых крестьян-революционеров и густой поросли маиса, поднимающейся из земли, сочетание философски-поэтических идей и их предметно-конкретной персонификации выглядит навязчивым. Чувство меры было потеряно художником и в ряде росписей правой стены, где сочетание возвышенной аллегории и

конкретной характерности оказалось неорганичным и даже приобрело привкус вульгарности. Виной тому определенная искусственность всего замысла росписи, осуществить которую смогла позволить лишь пламенная поэтическая фантазия Риверы. Он сумел во многом преодолеть, казалось бы, непреодолимые трудности, а в некоторых фресках на темы истории борьбы мексиканского народа за землю Ривера сделал важный новый шаг в развитии своего творчества. В этих фресках он достиг единства непосредственного наблюдения и обобщенного драматизма, поднимающего жанровые сцены до уровня больших суждений о жизни народа. Такова фреска «Смерть крестьянина» с ясной и строгой композицией, достойной ее монументального предназначения, с острохарактерными изображениями крестьян-воинов и полными величавой скорби фигурами закутанных в покрывала женщин, склонившихся над мертвым.



Диего Ривера. Смерть крестьянина. Фрагмент фрески в Национальной сельскохозяйственной школе в Чапинго. 1926—1927.

илл. 250 б

Опыт фресок актового зала Чапинго не нашел прямого продолжения. В последующие годы в росписях дворца Кортеса в Куэрнаваке (1929—1930) и в начатой грандиозной фреске Национального дворца в Мехико Ривера погружается в

историю борьбы, побед и страданий своего народа. В этих росписях складывается новый стиль искусства Риверы, развиться которому суждено было после 1934 г..



Диего Ривера. Сбор сахарного тростника. Фреска во дворце Кортеса в Куэрнаваке. Фрагмент. 1929—1930 гг.

В начале 30-х гг., в период разгула в Мексике реакции, замирает художественная жизнь страны. Первым еще в 1927 г. был вынужден эмигрировать из Мексики Х. К. Ороско, за ним последовали Д. Ривера и Д. Сикейрос. В эти годы они работают преимущественно в США. Революционно-демократическое содержание росписей, созданных мексиканцами в США, вызвало ответную реакцию. Синейроса высылают из страны. Роспись Ороско в Новой школе социальных исследований в Нью-Йорке была закрыта для обозрения, а затем—заштукатурена. Фреска Риверы в Рокфеллеровском центре в Нью-Йорке — запрещена и уничтожена.

Для Ороско это был период трудных и острых переживаний. Его фреска «Прометей» в Помона-колледже в Клермонте, в Калифорнии (1930), взывает к свету и в то же время полна горестного ощущения бессилия. Фрески Дармут-колледжа в Ганновере, в Нью-Хэмпшире (1932—1934), проникнуты яростным неприятием всего, что причастно к миру угнетения и несправедливости. Зло высмеивает художник академическую науку. Он изображает ее в виде трупа, рождающего уродливые скелетики, которые чинно принимают в руки скелеты, обряженные в академические мантии. Вместе с тем острота субъективных суждений Ороско о жизни оборачивается и другой своей стороной. Попытки отыскать эстетическое содержание в распаде мстят за себя: судорожные изломы охватывают форму, теряющую свою пластическую убедительность.

И в творчестве Ороско и в искусстве Сикейроса звучит в те годы мысль о трагедии родины. Этой теме посвящает свою фреску «Латинская Америка» (1932— 1934; Дартмут-колледж) Ороско, а Сикейрос создает в Художественном центре в Лос-Анжелосе композицию «Тропическая Америка)) (1932),

изображая в ней человека, распятого на кресте, осеняемом орлом, подобным изображению орда на долларе.

Во фресках Ороско в Школе социальных исследований и особенно в росписях Риверы в Институте искусств в Детройте (1932—-1933) и в Рокфеллеровском центре проявилась еще одна творческая тема. Это — стремление истолковать в многофигурной композиции всеохватывающие социально-исторические проблемы, разрешить вопросы истории путем рассуждения кистью. Росписи, созданные с помощью такого метода, уподобляются сложнейшим социально-историческим трактатам, нередко путаным, особенно если учесть неустойчивость политических взглядов Риверы и Ороско в это время. Ороско вскоре отошел от этих попыток. Ривера же еще долгое время обращался к этому методу.

С 1934 г., при либеральном правительстве Л. Карденаса, осуществившем национализацию нефтяной промышленности и некоторые земельные реформы, открываются возможности для возрождения демократического искусства. Ороско, Ривера и Сикейрос возвращаются на родину. В том же 1934 г. Ривера повторяет во Дворце изящных искусств в Мехико свою фреску Рокфеллеровского центра, а Ороско пишет там же фреску «Катарзис», не только откликаясь в ней на свежие веяния в жизни Мексики, но и вступая в период новых острейших личных переживаний, преломлявших тревоги кануна второй мировой войны. Гротеск и патетика, надежда и безверие сочетаются в этом сложном и путаном произведении Ороско.

Как и во всем мире, объединение демократических сил в борьбе против фашизма послужило платформой для сплочения передовых художников в Мексике. В 1933 г. возникает «Лига революционных писателей и художников»; до 1934 г. она действовала подпольно. Программа лиги возрождала идеи демократического, национального искусства, выдвинутые в 20-е гг. Ее членами были художники нового поколения — Л. Мендес, П. О'Хиггинс, А. Сальсе, А. Брачо и другие. Лига выдвинула метод коллективной работы над росписями и графическими произведениями. Однако состав лиги оказался

неоднородным. Она распалась в 1938 г., а группа ее членов, наиболее последовательно выступавших с демократических, антифашистских позиций, уже в мае 1937 г. образовала новое объединение, завоевавшее впоследствии мировую славу, не уступающую славе мексиканских монументалистов.

Этим объединением была Мастерская народной графики, основанная Леопольдо Мендесом (р. 1902), Пабло О'Хиггинсом (р. 1904) и Луисом Ареналем (р. 1908) при энергичной поддержке Д. Сикейроса. Число членов Мастерской быстро выросло. В своем манифесте Мастерская утвердила демократическую, антифашистскую, национальную направленность своего искусства, провозгласила сочетание коллективной деятельности и развития индивидуальных способностей художников. Многие работы Мастерской выпускались под коллективным грифом «TGP» («Тальер де графика популар»). Мастерская создавала и расклеивала в городе плакаты, звавшие на борьбу против немецкого, итальянского, испанского и японского фашизма, против происков империализма в Латинской Америке. В 1938 г. художники Мастерской народной графики выпускают альбом литографий «Франкистская Испания», в 1943—1944 гг. иллюстрируют «Черную книгу нацистского террора в Европе», раскрывая в своих гравюрах и рисунках зверства гестапо, изображая поезда смерти, увозящие пленных в концлагерь, запечатлевая героев войны (рисунок П. О'Хиггинса, изображающий Зою Космодемьянскую). Л. Мендес, П. О'Хиггинс, А. Сальсе (р. 1908), Анхель Брачо (р. 1911) создают плакаты, посвященные Советской Армии, разъясняя ее великую роль в борьбе за свободу народов, укрепляя чувство солидарности народов Мексики и Советского Союза. Одновременно художники все чаще обращаются к сценам народной жизни Мексики. Художники Мастерской народной графики, как и мексиканские монументалисты, исходили из задач развития массового, боевого искусства, служащего народу. Они подхватили традицию, заложенную творчеством Х. Г. Посады и продолженную в 20-е гг. рисовальщиками, сотрудничавшими в коммунистической газете «Эль Мачете».

В новых условиях 30-х гг. творческие пути знаменитых монументалистов, близко соприкасавшиеся в прошлый период, во многом расходятся.

Х. К. Ороско несколько лет работает в Гвадалахаре (штат Халиско). Он возвращается к мысли о проданной и преданной революции, о гнусном перерождении бывших вождей народа. В большой фреске «Народ и его лидеры» (1936) в актовом зале университета Ороско изображает сонм истощенных, скелетоподобных фигур, надвигающихся на зло и гротескно изображенных продажных лидеров. За этим полным неистовой страсти монументальным памфлетом последовали в 1937 г. росписи во Дворце правительства штата Халиско. С поразительной экспрессией Ороско пишет как бы нависающую над лестницей фигуру вождя освободительной борьбы против испанского ига М. Идальго. Это образ пророка, зовущего и проклинающего, носителя пламенной идеи, взметнувшейся над горами трупов. И вновь в этом цикле росписей звучит тема жертв, не оплаченных зримой победой. В цикл фресок Дворца правительства Ороско включает композицию «Политический цирк». В виде чудовищного шабаша деспотизма художник представляет здесь все без разбора современные ему политические силы. Его искусство теряет ощущение созидательных исторических сил, веру в революционные возможности народа. Отвращение к буржуазному миру перерастает в субъективное неприятие всей жизни, которая открывается художнику лишь своими страшными гримасами. Как истошный вопль затерянного в мире одиночки звучат его росписи в библиотеке в Хикильпане, в штате Мичоакан (1940), где появляется изображение «массы», представленной в виде фантасмагорического сочетания дубин, кривых лап и зубастых пастей. Духом грозной жестокости проникнуты росписи Верховного суда в Мехико (1940—1941). Вырвавшийся на свободу демон буйствует во фресках церкви св. Креста в Мехико (1944).

До последней минуты своей жизни Ороско безоговорочно не приемлет кошмары капиталистической действительности, не перестает быть гуманистом. Но революционный гуманизм 20-х

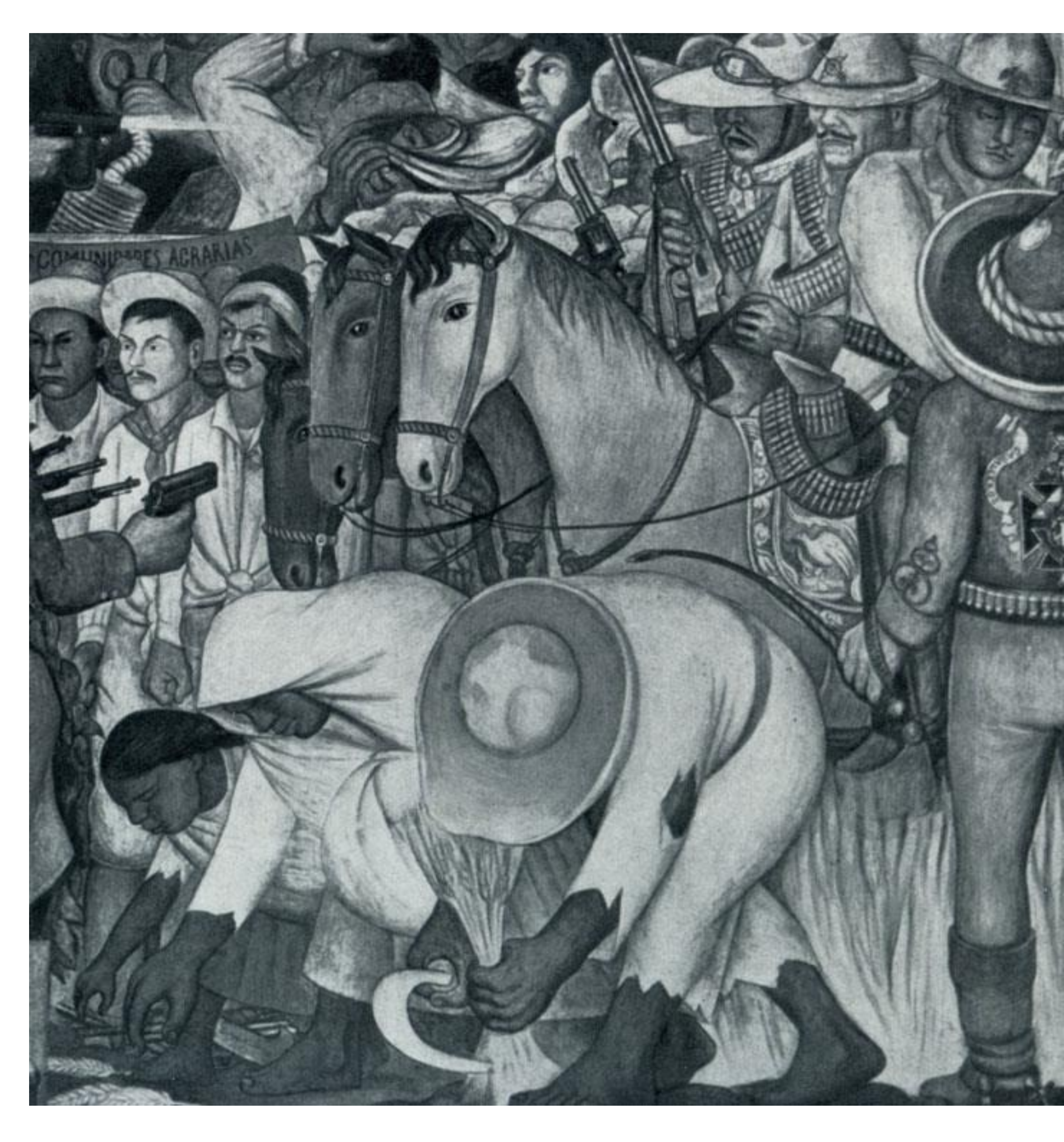
гг. сменяется плачем по человеку, борец превращается в жертву, крик гнева сменяется стоном отчаяния, а политическая атака — духоборством. Не увидел Ороско и историческое содержание войны против фашизма, замкнувшись в пацифистских переживаниях. Он тщится судить о жизни, но может лишь рассказать о боли безверия, раздирающей его сердце. Искусство Х. К. Ороско 30—40-х гг.— едва ли не самый яркий и трагический пример того кризиса, в который вступает талант художника 20 в., пытающегося уйти с классовых позиций и встать на надысторическую точку зрения некоего верховного судьи, черпающего лишь из волнений собственной души мысли и чувства своих произведений. Исторический пессимизм, острая субъективность ведут Ороско и к кризисным явлениям в области художественной формы. Живопись теряет пластичность. Резкие соотношения черных, белых и красных тонов разыгрываются с помощью линий, сплетающихся, как сухожилия. Ощущение трагизма, эмоциональные эффекты цвета в его лучших работах тех лет (росписи госпиталя Каваньяса и купола Дворца правительства в Гвадалахаре) производят потрясающее впечатление, но в творчестве художника появляются и чисто графические решения (росписи в библиотеке в Хикильпане), а в 1947—1948 гг. он приходит к абстракционизму (роспись Национальной школы учителей в Мехико).



Диего Ривера. Фреска лестницы Национального дворца в Мехико. 1929— 1935 гг. Центральная часть.

илл. 251

Сложным был в 30-х — середине 40-х гг. и творческий путь Диего Риверы. Сблизившись с троцкизмом и лично с Троцким, жившим тогда в Мексике, художник подорвал свои связи с рабочим движением. Этот период был наименее плодотворным в творческой биографии Риверы. Единственной крупной работой тех лет явилось завершение в 1935 г. росписи лестницы Национального дворца, начатой еще до эмиграции художника. Эта грандиозная фреска (ее площадь 275,17 кв. м) наиболее наглядно характеризует более чем 20-летний период творчества Риверы. Фреска была задумана как живописное повествование об истории Мексики от ее древнего прошлого до завтрашнего дня. Роспись помещена на стенах лестницы, ведущей на гадлерею патио. Ее центральная часть, ограниченная снизу расходящимися вправо и влево лестничными маршами, а сверху — пятью арками, охватывает историю страны от вторжения испанских завоевателей до революции 1910—1917 гг. На боковой стене, под прямым углом направо от главной части росписи находится фреска «Доиспанский мир». Жизнь древних индейцев показана здесь разными своими гранями и вместе с тем окутана духом идиллии: Это своего рода «золотой век». На противоположной стене находится фреска «Настоящее и будущее Мексики», охватывающая различные аспекты классовых столкновений современной Мексики и замыкающая собой весь цикл. Всю эту композицию, густо насыщенную портретами реальных исторических лиц и освещающую разновременные события своеобразно логике соотношения исторических сил, Ривера строит как историческую повесть.



Диего Ривера. Настоящее и будущее Мексики. Фреска лестницы Национального дворца в Мехико. Фрагмент. 1929—1935 гг.

илл. 252

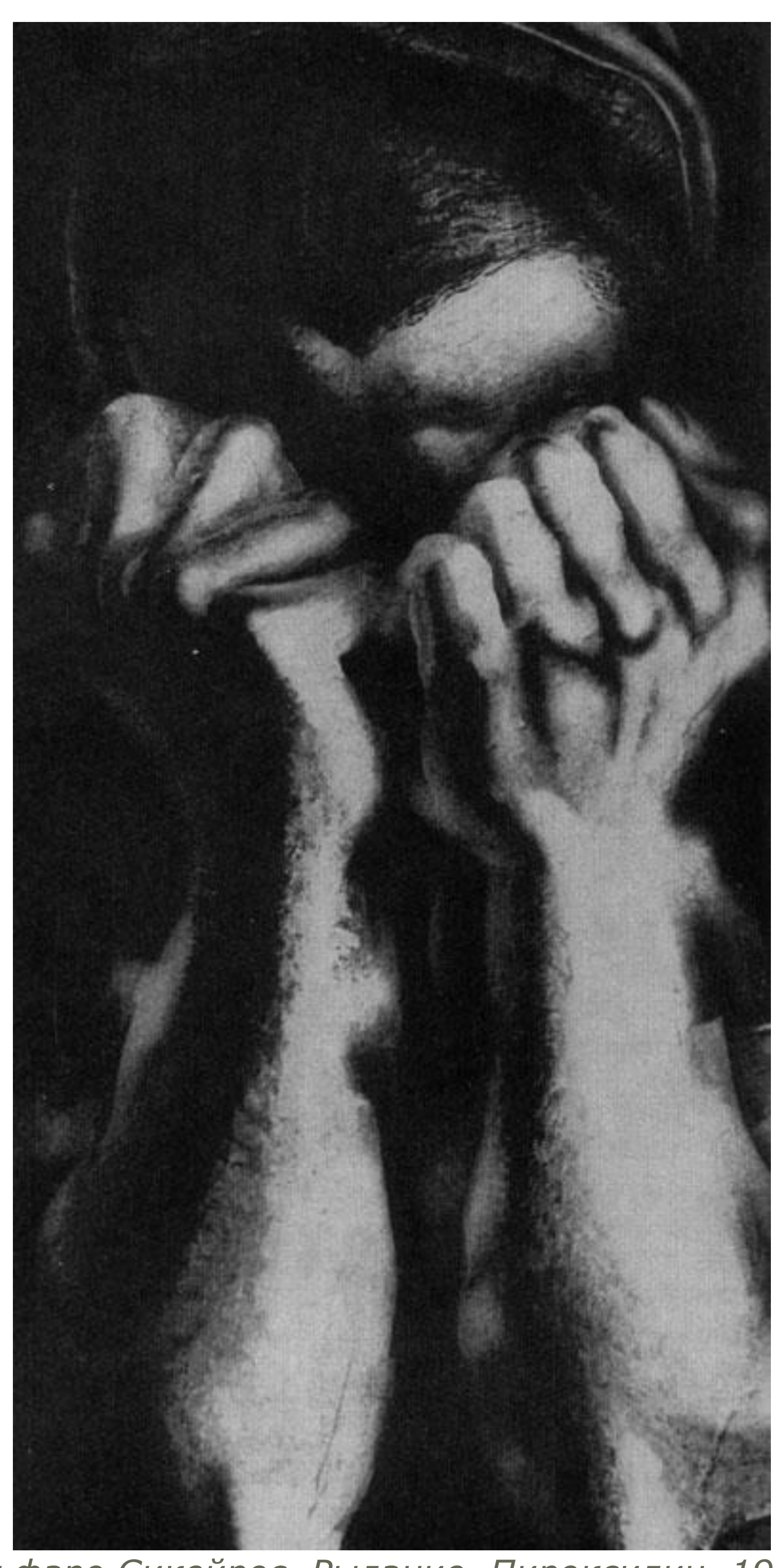
Живопись Д. Риверы и мексиканская монументальная живопись в целом дают яркий и своеобразный пример выражения характерного свойства реалистического демократического искусства 20 в., ценящего зримые явления жизни как носителей внутренней закономерности развития истории и наделяющего их глубоким идеологическим содержанием. Это искусство мировоззренческое, видящее смысл своего существования в общественной воспитательной роли, которую оно играет.

Особенностью мексиканской живописи, по-своему преломившей эти свойства, является стремление к наиболее непосредственному выражению идеи в изобразительной форме. У Ороско эта тенденция приняла субъективно-экспрессионистские формы. В творчестве Риверы сформировался своего рода метод «иероглифического реализма», предполагающего сочетание обобщенного исторического суждения с индивидуальной конкретностью изображения. Это сочетание имеет характер наглядного символа или олицетворения. Сложное образное развитие сюжета, развернутого в изображении реальной среды и психологических взаимосвязях, как бы выпадает из творческого процесса. Идея и ее зрительное воплощение смыкаются, минуя этот этап. Поэтому росписи Риверы имеют вид наглядного изложения идей и понятий, требующего внимательного прочтения изобразительных мотивов и легко сочетающихся с ними текстов. Необходимо при этом точное знание того, что обозначает данная сцена или фигура, чтобы полностью постичь содержание фрески.

Этот стиль в разных его вариантах сложился в творчестве художников, создававших свои росписи на стенах памятников старой колониальной архитектуры. Их фрески прекрасно связаны с архитектурными формами, умело вмещены в арочные проемы, вписаны в стены патио. Особенностью такого решения синтеза архитектуры и живописи является то, что фрески никогда не понимались как украшение здания, их образное решение не подчинялось целям формальной связи со стеной. Роль росписей, как утвердили ее в 20—30-е гг.

мексиканские монументалисты, была активной, образной, идеологической. Между этой традицией, оказавшей большое влияние на искусство других стран Латинской Америки, и оформительски-декоративным пониманием монументальной росписи проходит принципиальный водораздел.

В этом русле развивалось и творчество Д. Сикейроса, путь которого в 30— 40-е гг. был наиболее четок. В 1934 г. он возвращается в Мексику. Здесь он возглавляет «Национальную лигу борьбы против фашизма и войны». Как художника его увлекают поиски нового стиля, свободного от этнографизма и подражания древности. С конца 1935 по конец 1936 г. Сикейрос живет в Нью-Йорке, где основывает Экспериментальную мастерскую живописной техники, разрабатывающую новые краски и приемы монументальной живописи. В этой мастерской вокруг Сикейроса, как это было и в 1933 г., когда он совершил поездку в Уругвай и Аргентину, группируются передовые художники из разных стран Латинской Америки. Мастерская была связана с Компартией США; ее члены оформляли массовые демонстрации. В 1936 г. Сикейрос с некоторыми другими членами мастерской отправляется в Испанию на фронт гражданской войны. Перед отъездом он создает аллегорические композиции «Рождение фашизма» и «Остановите войну!». Три года жизни художника проходят в сражениях против фашистских полчищ. В Испании Сикейрос командует бригадой республиканских войск.



Давид Альфаро Сикейрос. Рыдание. Пироксилин. 1939 г. Нью-Йорк. Музей современного искусства.

илл. 255

Год возвращения Сикейроса на родину (1939) стал годом начала нового периода творчества. Художник пишет несколько станковых картин. Среди них — превосходная по реалистической ясности образа, силе чувства, выраженного в мощной пластике форм, картина «Рыдание». В том же году он выполняет при участии Л. Ареналя, А. Пухоля и X. Рено большую роспись «Портрет буржуазии» в здании Мексиканского профсоюза электриков в Мехико, воплощая в ней политический облик мира конца 30-х гг. Бесконечные шеренги солдат, фашистская военщина, герои политики невмешательства в испанские дела, железные птицы, реющие над телами повешенных, задушенных, ограбленных людей,— таков мир капитализма, каким его показал в своей росписи Сикейрос. Работая над ней, Сикейрос произвел целую серию экспериментов. Прежде всего он отказался от того, чтобы подчинить композицию форме зала. Роспись занимает три стены и потолок и написана с таким расчетом, чтобы создать эффект единого сферического пространства. Углы зала совершенно не воспринимаются зрителем благодаря перспективному построению композиции, скрадывающему грани архитектурных форм. Роспись сама создает себе пространственную среду.

В связи с этим Сикейрос вводит еще один прием — он использует множественные точки зрения: каждая сцена рассчитана на свой угол зрения, а вся композиция предусматривает обозрение ее движущимся человеком. В росписи «Портрет буржуазии» Сикейрос экспериментирует с приемами фото- и киномонтажа. Резко перебивают Друг друга крупный и дальние планы; некоторые фигуры появляются как бы наплывом; в композиции сочетаются разнонаправленные движения, совмещаются фигуры и группы, переданные в разных ракурсах. Любопытно отметить, что Сикейрос создавал эту роспись, проецируя на стену диапозитивы, сделанные с эскизов. Одновременно Сикейрос продолжает изыскания в области новых живописных материалов и приемов нанесения стойких красок на поверхность стены.

Поиски «активной» композиции приобретают большую стройность в работах Сикейроса первой половины 40-х гг. Эти произведения, появившиеся в годы второй мировой войны, обладают отчетливым политическим содержанием. В 1941—1942 гг. создается роспись «Смерть захватчику» в библиотеке Мексиканской школы в Чильяне (Чили), посвященная истории Мексики и Чили, но прочно связанная с современностью. Ныне несуществующая роспись «Аллегория расового равенства на Кубе» (1943, Гавана) была направлена против расизма. В 1944 г. Сикейрос создает роспись в доме на улице Сонора в Мехико, посвящая ее образу героя борьбы индейцев против испанского вторжения — Гуатемоку («Немифический Гуатемок»). Для стилистики этих росписей характерна передача динамической среды, в которой рождаются, действуют полные энергичного движения, мощные по пластике фигуры героев.

Монументальная живопись Сикейроса, Риверы, Ороско, а также мексиканская графика во многом послужили образцом для других национальных художественных школ Латинской Америки, энергично отыскивавших в 20 в. самостоятельные пути своего развития. При всем их разнообразии мы можем, однако, выделить некоторые общие тенденции, охватывающие развитие искусства если не всех стран, то, во всяком случае, многих из них.

Одно из таких течений образовало в 10—20-х гг., а отчасти и позже творчество художников, ориентировавшихся на искусство знаменитых испанских жанристов— Сорольи, Сулоаги, Англады. Чилиец А. Гордон (1883—1944), колумбиец М. Диас Варгас (р. 1886), кубинцы М. Вега Лопес (р. 1892) и Р. Лой Гонсалес (р. 1894) пишут крупнофигурные полотна, запечатлевая в них сцены жизни своего народа или жанровые типы в духе художественных идеалов, созданных испанцами. Вместе с тем эти художники избегают декоративных эффектов испанской живописи и стремятся выявить значительность, весомость образа человека. Особенно интересна живопись Р. Лоя, скульптурно-пластическая, четко определяющая человеческие типы («Фруктовщик», 1941).

Если это течение было еще во многом связано с традициями рубежа 19— 20 вв., как и пейзажная живопись сторонников импрессионизма, например в Венесуэле, то нечто принципиально новое принесло с собой художественное движение, зародившееся в середине 20-х гг. Оно было представлено в Бразилии «Неделей современного искусства» (1922), в Аргентине—возглавлено в 1924 г. журналом «Мартин Фьерро», в Чили — группой «Монпарнас» (1923), в Уругвае — школой «вибрасионистов», а на Кубе—группой учеников Л. Романьяча. В целом для него было характерно стремление решительно порвать с предвзятостью академической школы, с тем чтобы обратиться к непосредственно эмоциональному восприятию природы и быта своей родины. Перелом сопровождался также отказом от методов реализма 19 в. Это движение, в отличие от мексиканской монументальной живописи, не было связано с революционно-демократическими силами и не ставило себе социальных задач. Оно оставалось чаще всего в пределах внутрихудожественных проблем, что открыло путь субъективно-эстетическим тенденциям, широкому восприятию влияний фовизма, экспрессионизма, неоклассики и иных течений вплоть до абстракционизма. Из этого художественного движения середины 20-х гг. выкристаллизовались две линии: с одной стороны — народная и реалистическая, а с другой — эстетско-формалистическая.



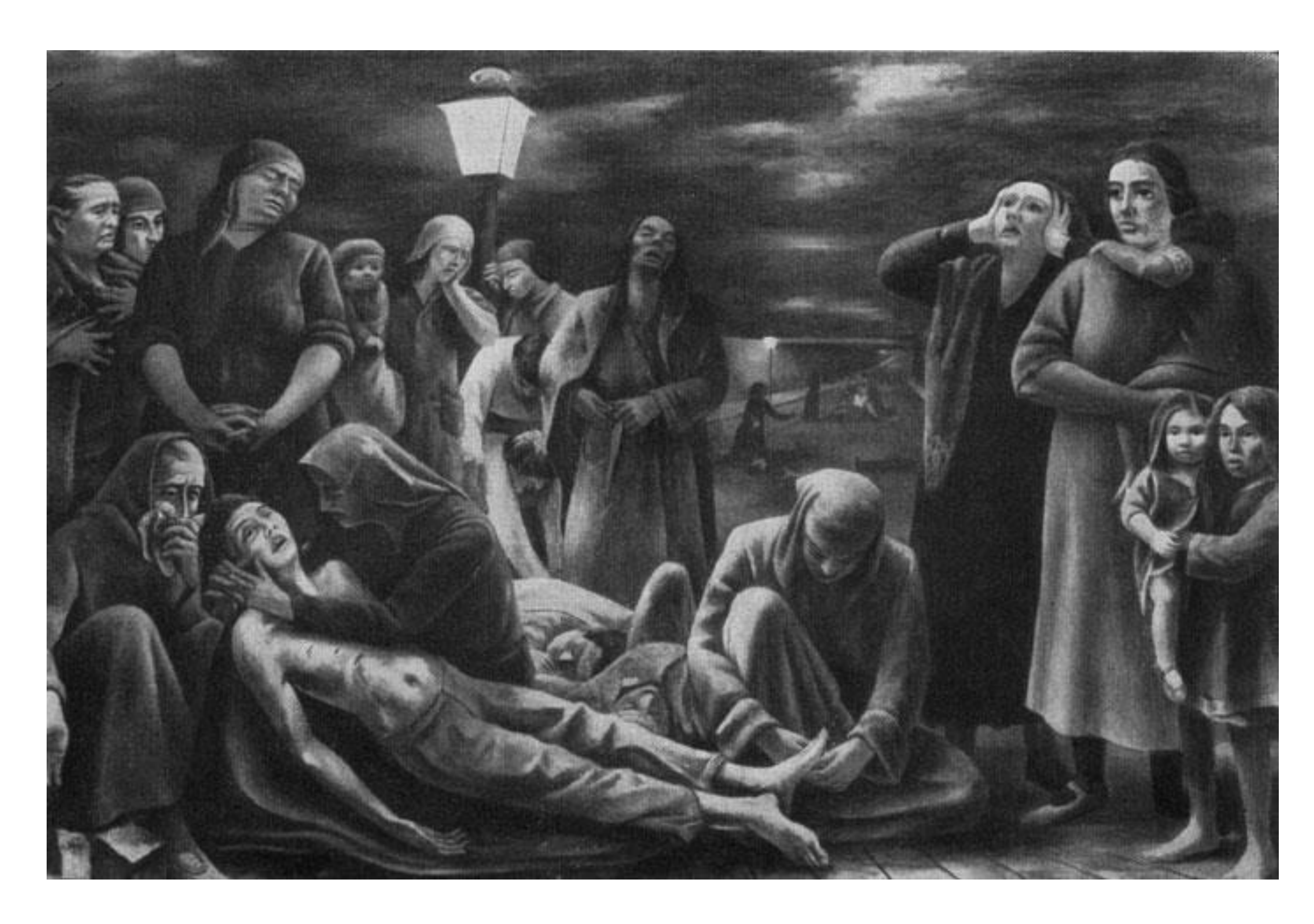
Педро Фигари. Повозка. Частное собрание.

илл. 277 а

В Аргентине большое распространение получило формалистическое, авангардистское направление, возглавленное Р. Сольди (р. 1905). В Бразилии во главе нового движения встал Эмилиано ди Кавальканти (р. 1897), художник демократических убеждений, автор картин на темы крестьянской жизни, ярких по цвету и сочетающих неоклассическую трактовку фигур с грубоватой характерностью типов. В живописи Бразилии нашли себе место также экспрессионизм, сочетающийся с фантастикой (Л. Сегалл, 1890—4957), и течение, толкующее сцены сельской жизни в лубочно-фовистской манере (Тарсила ду Амарал). В Уругвае на рубеже 20— 30-х гг. выдвигаются мастера, ищущие возможности передать национальный, народный колорит своей страны средствами постимпрессионистской живописи. Педро Фигари (1861—1938) пишет пейзажи и наивно-праздничные сцены из жизни негров и гаучо, смягчая в них в декоративном духе манеру Ван-Гога или с приветливым юмором интерпретируя гротески Дж. Энсора. В 30-х гг. в Уругвае развивает энергичнейшую деятельность Хоакин Торрес-Гарсиа (1874—1949)—убежденный сторонник формализма. Он насаждал абстракционизм, завоевавший в живописи Уругвая сильные позиции. В Чили с 1923 г. возобладало фовистское

течение (Л. Варгае Росас, р. 1897, и другие), а в 30-е гг. благодаря моде на европейский формализм, подогретой правительственной поддержкой, искусство впало в хаос субъективизма. К концу 30-х гг. в связи с победой в 1938 г. Народного фронта в художественной жизни страны заметно зазвучало творчество художников, обратившихся к жизни народа, — живописца М. Бонта (р. 1899) и графика Карлоса Эрмосилья Альвареса (р. 1905).

Реформаторы кубинской живописи развили главным образом эмоциональную, лирическую линию. Пейзажи и фигурные композиции В. Мануэла Гарсиа (р. 1897) проникнуты спокойной и нежной задумчивостью. Художник умеет оценить национальный характер пейзажа, наполнить этот пейзаж человеческими переживаниями, но многое, что составляет большие волнения жизни, не проникает в образный мир его творчества. По тому же пути развивается и искусство А. Гатторно (р. 1904), утверждающее пластическую ценность жанровых мотивов, но воспринимающее жизнь лишь в обстановке лирического собеседования художника с излюбленным им мотивом. С неизменной любовью и симпатией в стиле лубочной идиллии пишет сцены из крестьянской жизни третий мастер этого поколения—Э. Абела Вильянуэва (р. 1892). Лишь немногие художники (К. Энрикес, 1901—1957), работавшие в те годы на Кубе, испытавший на себе всю тяжесть гнета политической реакции, оказались в состоянии откликнуться на драматизм социальной жизни и воспринять идеи мексиканской монументальной живописи.



Антонио Берни. Полночь над миром, 1930-е гг.

илл. 276 а

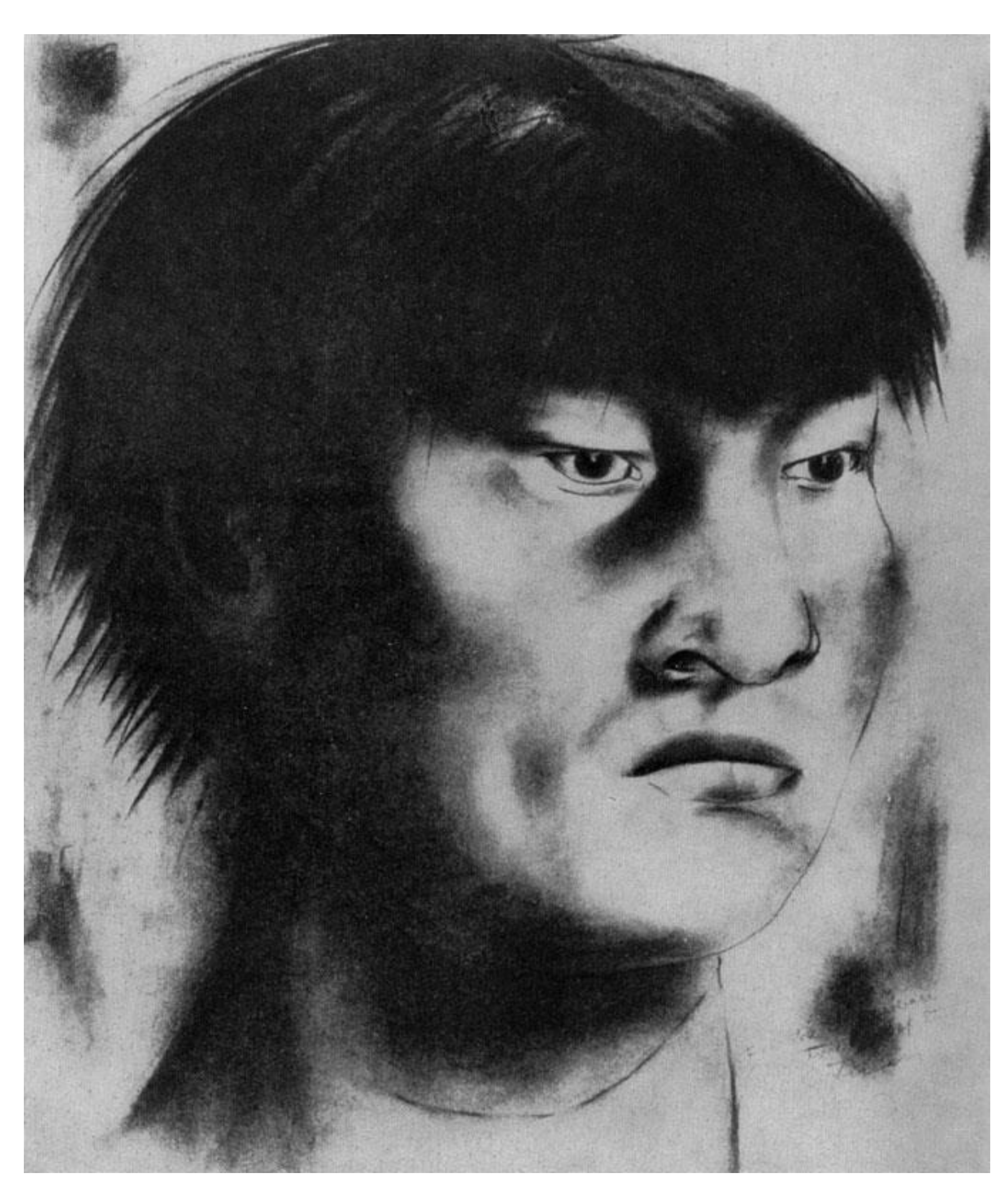
Влияние передового мексиканского искусства в период между первой и второй мировыми войнами имело для художественной культуры других стран Латинской Америки принципиальное значение. Оно способствовало развитию социального, активно вмешивающегося в жизнь художественного творчества, дало толчок поискам национального содержания и форм; в тех странах, где сильна была роль индейской культуры, опыт мексиканцев помог сложиться горячему интересу к ней.

В Аргентине это течение «нового реализма» возглавили Антонио Берни (р. 1905), Хуан Карлос Кастаньино (р. 1908) и Лино Энеас Спилимберго (р. 1896), сотрудничавшие с Д.

Сикейросом в 1933 г. в его работе над росписями в Буэнос-Айресе. Характерной для этого течения может считаться картина Берни «Полночь над миром», созданная во второй половине 30-х гг. как отклик на трагедию испанской революции. Подобно своим мексиканским учителям, Берни создает произведение, несущее в себе философское и историческое толкование событий современности, раскрытое в индивидуализированных типах. Развивая в своей картине тему скорби, художник включает в композицию мотив «пьеты» и целую серию женских образов, почти портретно конкретных, переданных предметно-осязательно, скульптурно четко. Берни, как и его другие аргентинские коллеги, не обращается к образцам индейской культуры. Эта тенденция вообще чужда искусству Аргентины, не обладающему индейским наследием, а связанному с европейской традицией. В живописи Берни обнаруживаются связи с неоклассикой, облагороженной демократической идейностью. Отход от этого содержания, сказавшийся в искусстве Берни в 40-е гг., привел художника к сюрреалистическим тенденциям.

Реалистические и демократические традиции в живописи Бразилии были подняты на новую ступень замечательным художником Кандидо Портинари (1903—1962). Как и знаменитые мексиканские монументалисты, Портинари в начале своего творчества прошел через увлечение формалистическими течениями. Но к середине 30-х гг. художник определил свой путь как путь реалиста, прочно связанного с жизнью народа своей страны. Портинари выступил в Бразилии пионером демократической монументальной живописи. В 1936—1945 гг. он работает над росписями здания Министерства образования в Рио-де-Жанейро— программного произведения новой волны в бразильском зодчестве. В этих росписях определилась главная тема искусства Портинари — труд сельскохозяйственных рабочих на бразильских плантациях. Правдиво передавая его тяжесть, Портинари вместе с тем никогда не теряет высокое представление о человеке, о героике образа труженика, все глубже оценивает своеобразную красоту родной земли. Восприняв уроки мексиканского искусства, Портинари

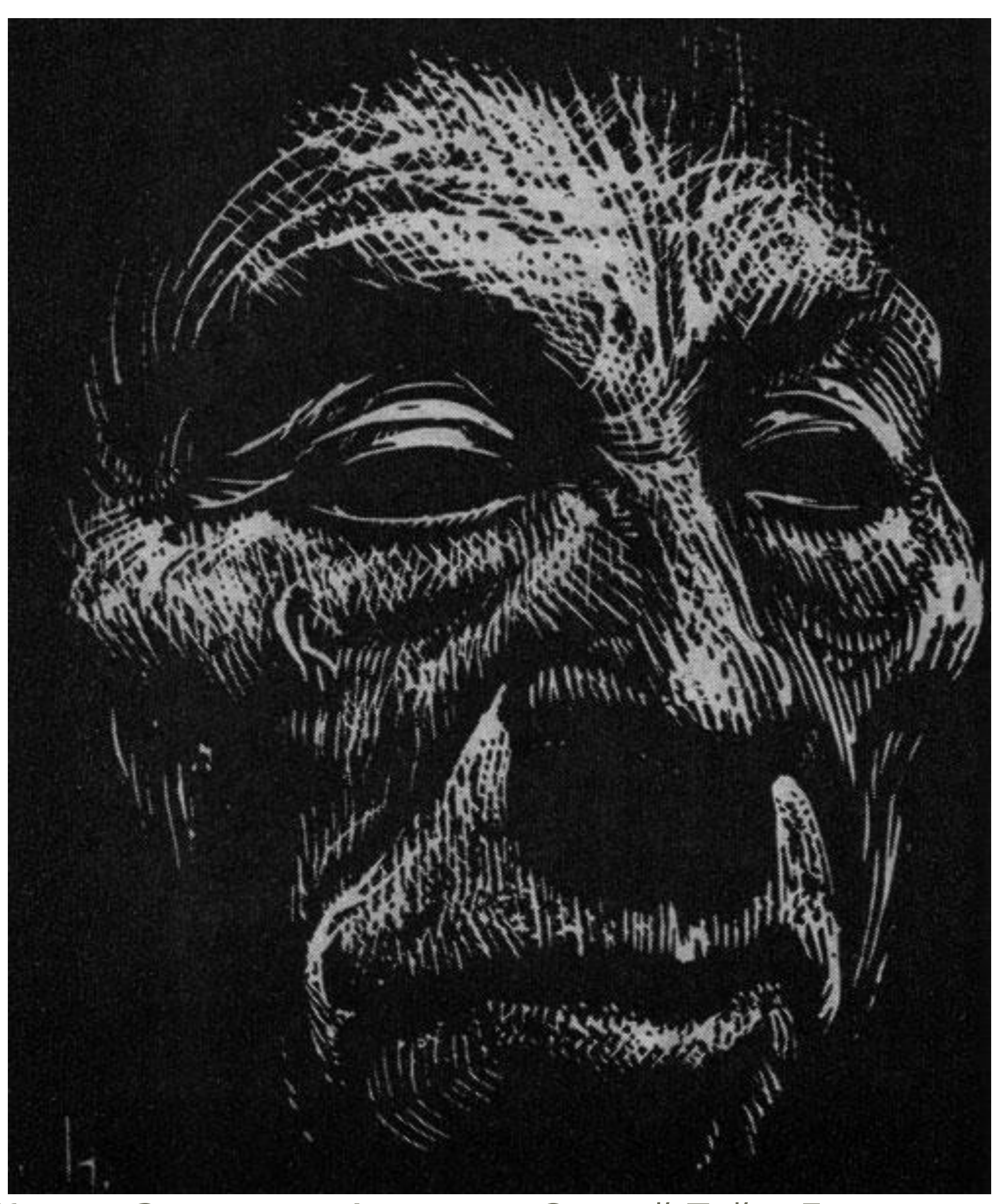
постепенно выработал свой стиль с присущим ему интересом к богатому перспективно-пространственному построению, яркому цвету и сочетанием мощи объемной формы с мягкостью светотеневых переходов и артистической виртуозностью линии. Все это позволяет художнику в таких рисунках, как например, «Голова индианки» (1940), создать образ, поражающий монументальной силой и одновременно острой, живой характерностью. В середине 40-х гг. Кандидо Портинари создает произведения, посвященные голодным походам трудящихся Бразилии.



Кандидо Портинари. Голова индианки. Рисунок. 1940 г.

илл. 274

В конце 1930-х — первой половине 1940-х гг. как крупнейшая фигура передового искусства Чили выдвигается художник К. Эрмосилья Альварес. Он был первым чилийским художником-графиком, утвердившим в искусстве своей страны революционную тему. Большую роль Эрмосилья Альварес сыграл и как педагог-воспитатель молодого поколения мастеров реалистического искусства.



Карлос Эрмосилья Альварес. Старый Тойо. Гравюра на линолеуме.

илл. 276 б

В Боливии, Колумбии, Перу, Эквадоре, Гватемале художественное движение 30-х гг. характеризуется горячим увлечением индейскими образами. Боливия выдвигает крупного мастера, внимательно изучающего индейский фольклор,— Сесилио Гусмана де Рохаса (1900—1951). Он кладет основы реалистической школы, занявшей большое место в новой боливийской живописи. В искусстве Боливии нашли себе место прямые отклики на произведения мексиканцев (роспись в Университете в Сукре работы В. С. Ромеро), а один из талантливейших боливийских художников, монументалист и рисовальщик Р. Бердесио (р. 1910), связал свою судьбу с мексиканскими художниками. В 1934 г. он стал членом «Лиги революционных писателей и художников», был членом мексиканской делегации на Первом всеамериканском конгрессе художников против войны и фашизма (1936), участником Экспериментальной мастерской живописной техники в Нью-Йорке, а после 1947 г. вступил в Мастерскую народной графики.

В искусстве Колумбии к середине 20 в. формализму противостояло творчество живописцев — последователей Д. Риверы. Его опыт сыграл значительную роль в развитии искусства особенно тех стран, где завоевала себе важное место индейская тематика. Игнасио Гомес Харамильо (р. 1910), Л. А. Акунья (р. 1904), П. Н. Гомес Агудело (р. 1900) и другие обращаются к социальным мотивам и усиленно работают над стилистикой своей живописи, отыскивая ее национальный характер.

Фольклорное начало звучит в живописи Освальдо Гуайясамина (р. 1918) — крупнейшего художника Эквадора, учившегося в 40-х гг. в Мексике у Х. К. Ороско.

Мощное течение, стремящееся исходить из традиционной культуры индейцев, развивается в 30-е гг. в Перу. Это движение «индианистов», утвердившее красоту и поэтичность национальных индейских мотивов, было пробуждено мексиканским влиянием. Однако, в отличие от Мексики,

интересы перуанских художников оказались далекими от социальных вопросов. Декоративизм, Экзотичность, безмятежная красочность примитива оказались прежде всего свойственными этому течению, возглавленному Хосе Сабогалем (1888—1956). Но и при этой своей ограниченности творчество «индианистов» сыграло важную роль, противопоставив внимание к народной жизни развивавшимся в те годы в Перу безликим формалистическим тенденциям. Своеобразный вариант этого движения дает в Перу искусство индейца М. Уртеаги (1875—1957)— самоучки, создателя полных наивной непосредственности жанровых сцен из жизни своего народа.

Демократические, реалистические, национальные по своему характеру течения, сложившиеся в 30—40-х гг. в искусстве стран Латинской Америки, развивались неравномерно и не были однородными. Нередко их сторонники отходили от реалистических принципов, увлекаясь эстетской стилизацией. Ее жертвой стал, в частности, видный гватемальский художник К. Мерида (р. 1891), начавший свой путь в искусстве как член мексиканского революционного «Синдиката технических работников, художников и скульпторов». Но в целом историческая роль этих течений, путь которым открыла монументальная живопись Мексики 20—30-х гг., исключительно велика. Пробужденная к жизни борьбой народа за свободу и независимость, возродившая великое наследие индейской культуры, латиноамериканская живопись завоевала себе самостоятельное место в мировом искусстве. Революционные идеи, народность, реалистическая направленность поставили мексиканских художников, а также передовых мастеров других стран Латинской Америки в авангарде прогрессивного искусства в мире капитализма. В новых условиях развития мировой художественной культуры, когда в СССР впервые в истории человечества сложилось социалистическое искусство, творчество передовых художников Латинской Америки образовало мощную школу, наиболее близкую советскому искусству по своей классовой, идейной природе, по общественным задачам и художественным формам. Характер этого искусства

определяется, однако, не только его сильными сторонами, но и определенными ограниченностями, охватывающими развитие целых видов искусства. Так, например, станковая живопись явно отставала от монументального искусства. В период 10-х — середины 40-х гг. только началось развитие демократической графики. Кроме Мексики, где сформировалась Мастерская народной графики, можно назвать еще Аргентину, графики которой образовали в 30-х гг. прогрессивное объединение «Боэдо».

Весьма скромными, особенно по сравнению с монументальной живописью, были в этот период успехи скульптуры. Ее развитие пошло по двум линиям, образованным школой европейского типа и школой «индианистики». И в том: и в другом направлении происходит столкновение реалистических тенденций с формалистическими.

Первое («европейское») направление в латиноамериканской скульптуре 20 в. наиболее ярко представлено творчеством художников Уругвая, Аргентины, Бразилии и Кубы. Поворот от отвлеченного академизма был совершен в 20-х гг. главным образом учениками и последователями А. Бурделя— уругвайцем А. Пенья Рего (1894—1947), аргентинцем А. Бигатти (р. 1905) и др., давшими живое и эмоциональное истолкование классическим формам скульптуры. Наиболее интересна уругвайская школа скульптуры, выдвинувшая сильную группу мастеров, обратившихся к национальным и народным темам. Среди них портретист и автор памятников Б. Мичелена (р. 1888), монументалисты X. Беллони (р. 1882) и X. Л. Соррилья де Сан-Мартин (р. 1891). Беллони принадлежит грандиозная композиция в парке Монтевидео, известная под названием «Ла каррета» («Повозка», 1929). Это многофигурная бронзовая группа, изображающая размером в полторы натуры фургон, запряженный тремя парами волов, всадника и двух волов, бредущих сзади. Мотив, увековечивающий пионеров освоения уругвайских равнин, трактован здесь со стремлением придать скульптурным

формам естественность, ввести скульптуру непосредственно в жизнь города.

Примерно в том же направлении развивалось творчество аргентинцев Э. Сото Авенданьо (р. 1886), часто обращающегося к народным образам, и Х. Фиораванти (р. 1896), в искусстве которого большое место заняли аллегорические решения. Противоречивые поиски реалистической выразительности и отвлеченно-пластических Эффектов свойственны творчеству мексиканца Г. Руиса (р. 1896) и крупных бразильских скульпторов Б. Джорджи (р. 1905) и В. Брешере (р. 1894). Всем этим мастерам, как и ведущим кубинским скульпторам Э. Бетанкуру (1893—1942), Х. Х. Сикре (р. 1898) и Т. Рамосу Бланко (р. 1902), довелось много потрудиться над созданием памятников в честь национальных героев и выдающихся событий в истории их родины.

Второе течение в скульптуре, которое можно условно назвать «индианистским», искало себе опору в древней индейской пластике, обращалось к народным образам, внося тем самым свой вклад в упрочение национальной специфики искусства. Это течение нередко приводило к стилизации, символизму и условности, но в целом оно было связано с тем передовым направлением, которое наиболее ярко выразилось в монументальной живописи. Кроме костариканца Ф. Суньиги (р. 1913) и мексиканца К. Брачо (р. 1899) оно представлено творчеством ряда скульпторов Бразилии (М. Мартине Перейра-и-Соза, р. 1900), Венесуэлы (Ф. Нарваэс, р. 1908), Боливии (М. Нуньес дель Прадо, р. 1910), Колумбии (Р. Росо, р. 1899) и некоторых других стран.

* * *

В годы после второй мировой войны искусство стран Латинской Америки вступило в новый этап развития. Историческая победа над фашизмом, образование могучего социалистического лагеря изменили соотношение сил в мировой художественной культуре и внесли серьезные изменения в состояние искусства латиноамериканских стран.

Борьба за мир против реакционных империалистических сил сплотила на передовых позициях более широкие круги художников, чем это было в предшествующий период. Прямые и непосредственные связи с деятелями искусства социалистических стран способствовали укреплению и развитию демократического, национального, реалистического искусства в странах Латинской Америки. Неоднократно передовые художники Мексики и других стран выступали в борьбе за эти идеалы вместе с художниками из стран социалистического лагеря. Подъем освободительной борьбы народа позволил прорвать фронт капитализма на Американском материке. Куба явилась первой страной в западном полушарии, ставшей на путь строительства социализма и развития социалистической культуры.

Вместе с тем демократическое общественное и художественное движение встретило в послевоенные годы нарастающее сопротивление со стороны реакции как своей местной, так и североамериканской, питающей силы угнетения в Латинской Америке. В США тянутся нити многих организаций, всемерно поддерживающих формализм, противопоставляемый социальному по содержанию и национальному по форме передовому искусству латиноамериканских стран.

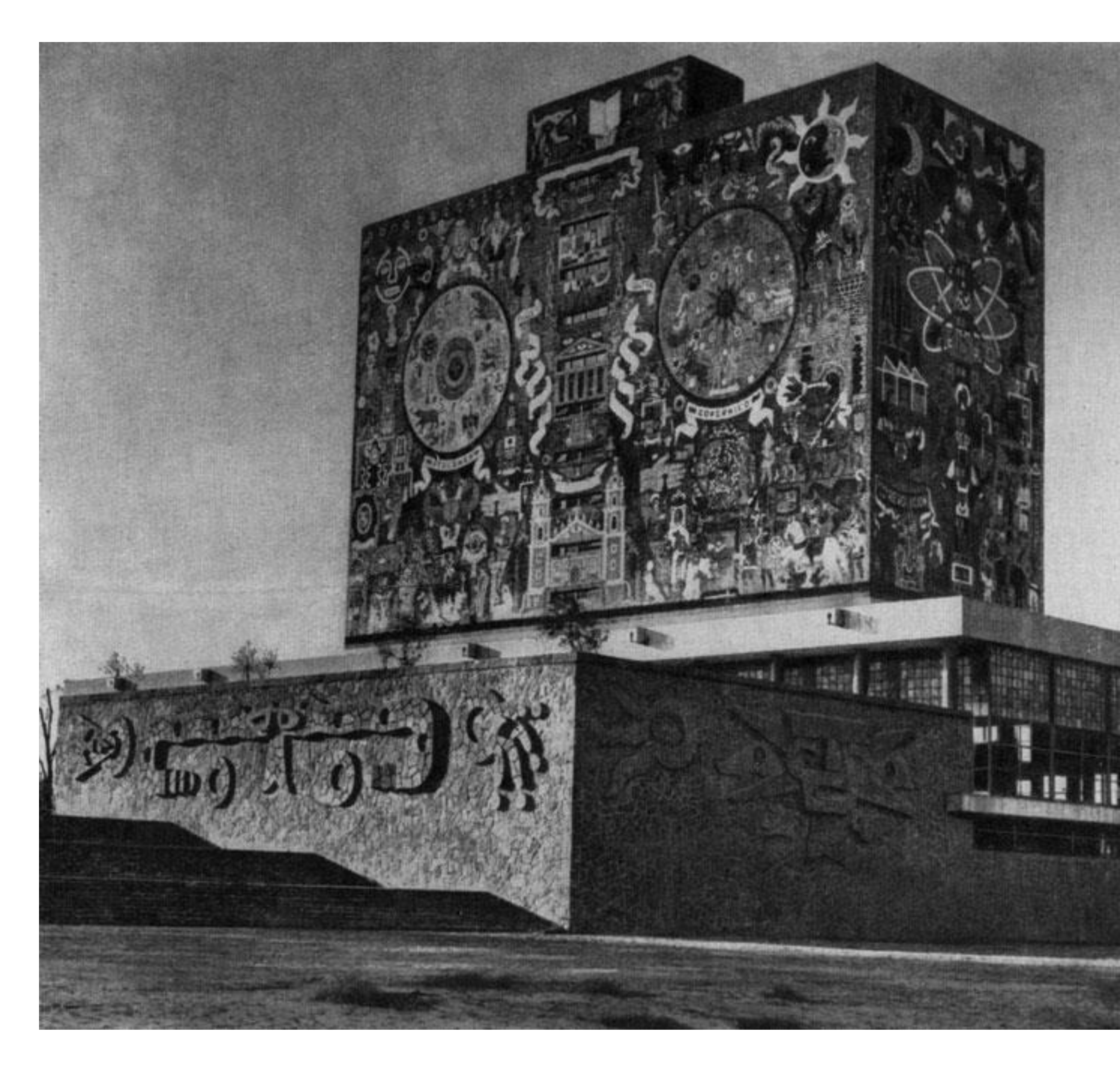
Ведущая роль в изобразительном искусстве Латинской Америки и в послевоенное время остается за Мексикой. Творчество передовых мексиканских живописцев и графиков приобретает еще больший международный авторитет. Характерно, что в Мексике, как и в ряде других стран Латинской Америки, передовые общественные и политические взгляды художника оказываются чаще всего достаточно прочно связанными с его реалистическими художественными убеждениями. В отличие от Западной Европы здесь случаи сочетания демократических убеждений с пристрастием к абстракционизму сравнительно редки. Взаимоотношение национальной демократической культуры и культуры буржуазной наглядно раскрывает себя в противоборстве реализма и формализма. Эта борьба получает свое выражение

и в том, что правящие силы Мексики все более отходят в послевоенное время от либерального отношения к искусству. Допуская в монументальной живописи провозглашение национальных и демократических идей, они, однако, строжайшим образом следят за тем, чтобы в нее не проникали мотивы, которые можно было бы расценить как выступление против существующего строя, против политики правительства. Революционное начало в искусстве подвергается преследованиям вплоть до уничтожения росписей и ареста художников. Одновременно получают поддержку такие формалистические художники, как Р. Тамайо, известный своими антикоммунистическими взглядами. В противовес демократическим художникам ему поручается в 1952— 1953 гг. роспись одной из стен Дворца изящных искусств в Мехико. Поощрением пользуется декоративно-бессодержательная, внешне экзотическая линия в монументальной живописи.

Обстановка осложняется и специфически творческими условиями. После 1945 г. монументальные росписи стали создаваться в Мексике главным образом на зданиях новой архитектуры. Актуальным стал вопрос о новом типе синтеза архитектуры и монументальной живописи. В связи с этим в Мексику проникают приемы чисто декоративного, неизобразительного убранства новой архитектуры, получившие международное хождение. В сложном размежевании этого обескровленного в социальном отношении искусства с искусством идейным, вмешивающимся в жизнь, развивается в 40—50-х гг. творчество мексиканских монументалистов, осуществивших небывалые по грандиозности росписи нового Университетского городка (1950—1954) и здания Секретариата коммуникаций (1953—1954) в Мехико.

В создании росписей Университетского городка приняли участие все крупнейшие монументалисты, за исключением уже умершего к тому времени Х. К. Ороско. Три работы этого цикла заслуживают особого внимания. Хуан О'Горман (р. 1905) создает мозаическое убранство построенного им же здания Университетской библиотеки. Крупный, геометрически

четкий его объем О'Горман сплошь покрывает пестрым ковром мозаики, сплетая в ней мотивы древнего индейского искусства. Мозаика сложена из камней всех пород, которые имеются в стране. Ее замысловатые узоры красивы по ритму, радуют глаз сочетаниями благородных тонов цвета. Художник сумел найти композиционное единство плоско стелющегося узора и строгих граней постройки. Вместе с тем эта мозаика бессодержательна. Многочисленные символы, навеянные доиспанским искусством, представляют собой стилизованный элемент орнамента, и смысл их не воспринимается зрителем.



Хуан О'Горман и др. Библиотека Университетского городка в Мехико. 1951—1953 гг.

илл. 262

Монументальная живопись Мексики отступила здесь от своих принципиальных позиций. Не найдя своего самостоятельного места в новом архитектурном ансамбле, она капитулировала

перед формами современного зодчества. Любопытно, что Х. ОТорман в дальнейшем, в своей фреске в дворце Чапультепек в Мехико (1959— 1960), повернул в другую сторону и обратился к исторической росписи того типа, который был создан Д. Риверой.



Давид Альфаро Сикейрос. «Университет — народу, народ — в университеты». Цветной рельеф на здании ректората Университетского городка в Мехико. 1952—1954 гг.

илл. 264 а

Особый интерес представляют работы, выполненные в Университетском городке Д. Сикейросом и Д. Риверой. Первому из них принадлежит цветной рельеф на здании ректората. Этот рельеф площадью 320 кв. м, покрытый

цветной мозаикой, посвящен теме «университет— народу, народ — в университеты». Здесь изображено несколько фигур, устремленных вперед и держащих в руках книги, чертежные инструменты и т. д. Определившееся в творчестве Сикейроса еще в довоенные годы стремление не следовать формам здания, а создавать в росписи свой пространственный мир, развивающийся сообразно ее содержанию, приобретает в этой работе художника программное выражение. В отличие от О'Гормана, превратившего роспись в архитектурный декор, Сикейрос не подчиняет композицию плоскости. Фигуры он изображает как бы сверху и чуть сбоку — их плечи, головы резко выступают наружу, они выполнены в высоком рельефе, а ноги переданы в резком перспективном сокращении. Ось композиции, таким образом, повертывается под крутым углом к поверхности стены, и роспись-рельеф начинает жить своей пространственной жизнью. Горизонтальные линии фона и вытянутые руки фигур связывают роспись с формами здания, но ее самостоятельное, активное образное содержание звучит в полную меру, получая свое отчетливое выражение в художественной форме.

При всей присущей ему схематичности это произведение Сикейроса может быть рассмотрено как принципиально важный опыт создания нового типа синтеза, предполагающего равноправное сочетание современной архитектуры с содержательным изобразительным искусством. Геометрические формы здания, большие бетонные и остекленные поверхности трактуются здесь как среда, в которой развертывается объемно-динамический, пластически выразительный, насыщенный по колориту образ изобразительного искусства.

Показательно, что и Д. Ривера, создавший росписи Олимпийского стадиона, входящего в ансамбль Университетского городка, также обратился к формам мозаического рельефа, видя в сочетании объемной пластики и цвета средство для усиления роли изобразительного искусства. Созданной им композиции на темы истории спортивных игр в Мексике присуща красота тонко

подобранных цветов темной лавы и цветного камня, из которых выполнено изображение.

В создании обширного цикла мозаик из камня на стенах здания Секретариата коммуникаций кроме известных мастеров—таких, как руководитель этих работ и глава прогрессивного объединения живописцев «Национальный фронт пластических искусств» X. Чавес Морадо (р. 1909) или X. ОТорман,— приняли участие художники молодого поколения, широко вошедшего в послевоенную художественную жизнь Мексики (А. Эстрада, Г. Монрой, X. Бест и другие). Надо заметить, что этому циклу мозаик присуща известная разностильность, в чем сказались вкусы и пристрастия отдельных мастеров. Чрезмерно сложна большая аллегорическая композиция, созданная X. Чавесом Морадо, В небольших панно созданы более выразительные и стройные композиции главным образом на темы развития связи и транспорта, трактуемые как средство укрепления дружеских взаимоотношений между народами. В эти росписи художники широко вводят пролетарскую Эмблематику — изображение серпа и молота, красные звезды — и изображение голубя — символа мира.

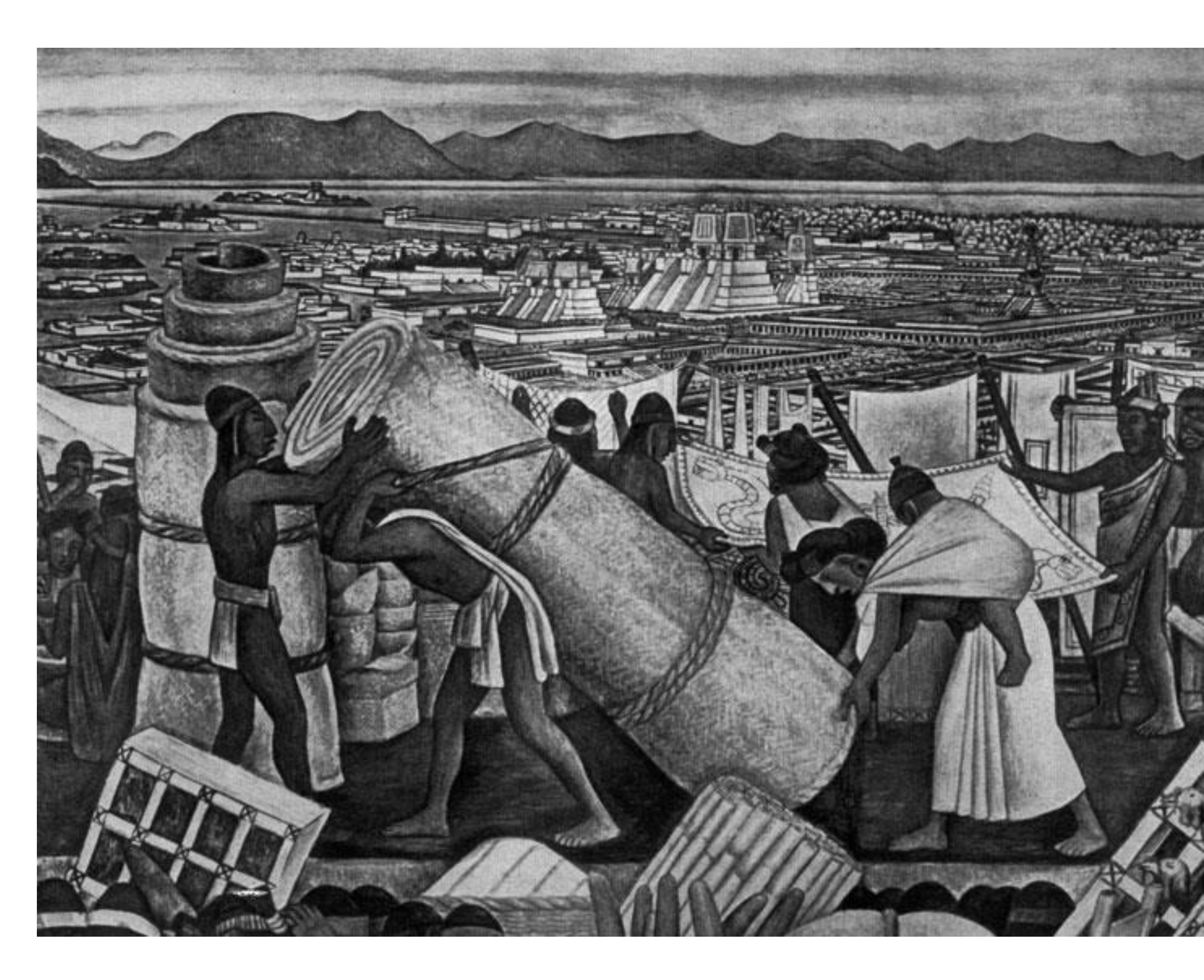
Наряду с росписями, выполненными коллективно, мексиканские монументалисты много работают и над своими индивидуальными произведениями. Впрочем, нередко они, особенно Д. Ривера, привлекают к работе учеников, и совместная работа становится тогда хорошей школой для молодого поколения художников.

Д. Ривера, порвавший со своими троцкистскими заблуждениями, вновь становится в послевоенные годы одним из активнейших деятелей передового течения в мексиканском искусстве. В 1947— 1948 гг. он получает заказ на роспись зала в респектабельном отеле дель Прадо. Избрав темой прогулку в парке Аламеда — центральном парке столицы, рядом с которым находится отель,— Ривера создал в своей росписи беспощадный политический памфлет. Он изобразил, как история провела через этот парк целую вереницу своих

преступлений — расправы, чинимые инквизицией, императоров и диктаторов, душивших мексиканский народ. Роспись вызвала жестокое озлобление. Ее закрыли занавесом от взоров постояльцев отеля.

В 50-е гг. Ривера кроме работ на стадионе исполняет росписи и мозаичный рельефный фонтан для водопроводного бассейна реки Лермо, создает роспись фасада театра Инсурхентес (1951—1953), выполняет фреску в Госпитале де ла Раса (1952—1953—все в Мехико), представляющую собой своего рода обстоятельное изобразительное исследование истории индейской и современной медицины. В 1940—1950-х гг. Диего Ривера работает над росписью галлереи внутреннего двора Национального дворца в Мехико. В ней Ривера дал завершенное выражение созданному им стилю исторической повествовательной живописи. Этот цикл был задуман как эпическое повествование об истории Мексики. Ривера успел выполнить ту его часть, которая посвящена древней Мексике и завершается сценами испанского завоевания. В них он включил остросатирический портрет Кортеса, гневно выступив против всякой идеализации этого грабителя и убийцы. От сцены к сцене Ривера развертывает панораму доиспанской Мексики, изображая ее города Теночтитлан, Тахин, занятия и быт индейцев, взращивающих маис, торгующих на рынке, вершащих государственные дела, врачующих и создающих художественные произведения. Как и в более ранних росписях лестницы Национального дворца, Ривера соединяет в одной композиции бесконечное разнообразие отдельных сцен и типов. Но в росписях галлереи двора художник отступает от приема логически умозрительного сочетания исторических сил, подчас разновременных и олицетворенных конкретными персонажами. Основу композиции здесь составляет сложное, многорусловое, но последовательное повествование. Каждой из фресок присуще определенное единство пространства, времени и места. Собственно изобразительное начало становится здесь гораздо более сильным. Герои этих росписей представляют собой характерные социальные типы, а не олицетворения понятий. Действие завязано в сцены, переданные живо, внимательно и насыщенные множеством

увлекательно и точно переданных подробностей. С поразительной красотой написаны фоны, воссоздающие природу и архитектурные ландшафты древней Мексики. Ясные и четкие по рисунку, прозрачно чистые по цвету, они образуют реальную среду, в которой развертывается действие, занимающее первый план фресок. Внимательное изучение памятников индейского искусства, прямое использование древних мотивов способствовали развитию у Риверы специфической манеры рисования с помощью пластического гибкого контура, очерчивающего мягкий и невысокий рельеф фигур. Воспринял Ривера и колористическую гамму древних мексиканских росписей с преобладающими в них теплыми красновато-коричневыми тонами. Эта манера и свойственный Д. Ривере метод «иероглифического реализма», опредмечивания символа приобрели в его поздних росписях новый характер, отлились в форму большой зрительно-образной убедительности. Художественно цельным, образно стройным предстает перед зрителем мир древней Мексики, воспетый художником в его богатстве и красочности, показанный в своих многообразнейших оттенках и противоречиях, раскрывающихся перед мыслью художника-коммуниста, глубоко судящего о жизни и проникающего в ее социальное содержание.



Диего Ривера. Город Теночтитлан. Фрагмент фрески в галлерее внутреннего двора Национального дворца в Мехико. 1940—1950-е гг.

илл. 253



Давид Альфаро Сикейрос. Новая демократия. Роспись Дворца изящных искусств в Мехико. Фрагмент. Пироксилин. 1945 г.

илл. 256

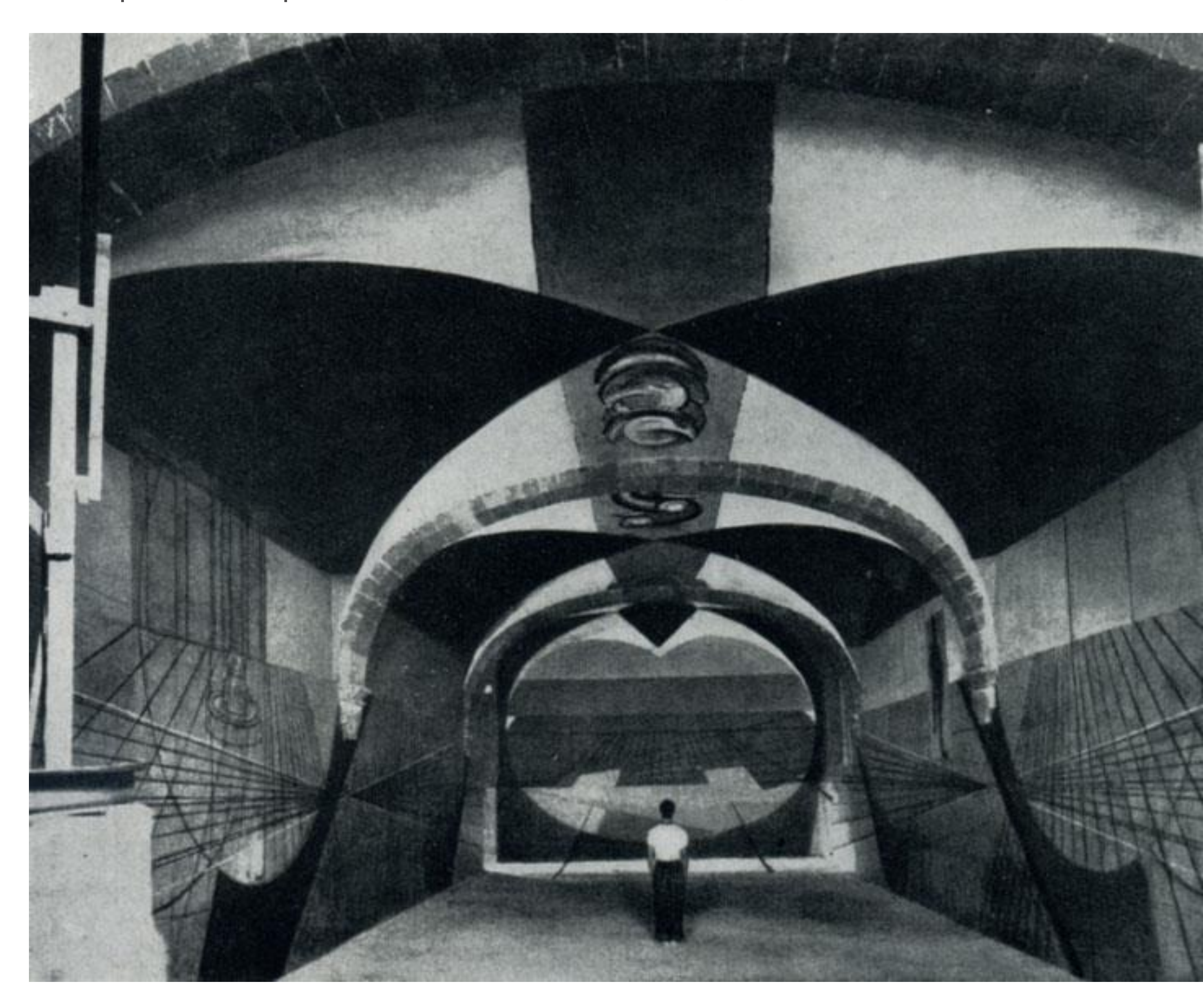
В конце 40-х гг. создает свои последние произведения Х. К. Ороско, возвращаясь в них к реализму. Во фресках «Бенито Хуарес» во дворце Чапультепек в Мехико и «Идальго и отмена рабства» в Законодательной палате в Гвадалахаре (1948—1949) последнюю яркую вспышку дали гуманистические устремления Ороско, столь болезненно развивавшиеся долгие годы. Этими жизнеутверждающими произведениями, созданными во славу человека, Ороско закончил свой сложный творческий путь.

В послевоенные годы большую общественную деятельность сочетает с напряженной творческой работой Д. Сикейрос. В 1945 г. он создает во Дворце изящных искусств в Мехико большую роспись (площадью 100 кв. м) «Новая демократия». Это произведение, исполненное в связи с победой над фашизмом во второй мировой войне и приуроченное к празднику годовщины Мексиканской революции, несет в себе сложный комплекс мыслей художника о противоречиях жизни. В боковых частях росписи он помещает изображения убитой матери с ребенком и иссеченного ударами бича мужчины со связанными руками. Это — жертвы фашизма. Среднее поле занимает огромная аллегорическая женская фигура, устремленная вперед, прямо к зрителю. В этом образе сплетены порыв, надежда и отчаяние. Еще более острую и трагическую форму эти размышления приобретают в картине «Наш нынешний образ» (1947), изображающей слепого, безликого титана, со страстной мольбой протягивающего вперед руки. В этих работах художник ищет средства максимально активной выразительности композиции, рисунка, цвета. Написанные мощной кистью фигуры создают почти физиологическую иллюзию реального объема.

Весь образный строй произведений Сикейроса рассчитан на резкое, ударное воздействие. Оно не может существовать без большого общественного содержания, причем содержания не только значительного, но и чрезвычайно ясного, целеустремленного. Раздумье, описателъность органически чужды стилю Сикейроса. Об этом свидетельствуют определенная неясность и неустойчивость образов обоих названных выше произведений, а также промахи, допускаемые художником в его женских портретах, нередко весьма внешних по трактовке образа.

Подлинную глубокую органичность такое искусство приобретает тогда, когда оно, непосредственно обращаясь к политической борьбе сегодняшнего дня, выступает как носитель боевых призывных идей. Поэтому есть основания считать росписи Сикейроса, выполненные в 1950—1951 гг. («Возрожденный Гуатемок» во Дворце изящных искусств и

аллегорически гротескную роспись в таможне Санто-Доминго в Мехико), переходными произведениями на пути к росписям второй половины 50-х гг., героем которых становится борющийся народ — массы рабочих и крестьян Мексики. Не в сложно сплетенных аллегориях, а в конкретных народных образах воплощаются здесь горячие, революционные идеи. Интересны его росписи в Сан-Мигель Альенде.



Давид Альфаро Сикейрос. Зал с разметкой перспективы для росписи монастыря Санта Роса в Сан-Мигель Альенде. 1950-е гг.

илл. 254



Давид Альфаро Сикейрос. Роспись в Госпитале де ла Раса в Мехико. Фрагмент. 1955 г.

илл. 257

В росписи, созданной в 1955 г. в Госпитале де ла Раса в Мехико, Сикейрос изображает три группы: смерть рабочего, крестьянок со снопами, рабочих-шахтеров. Роспись создана в зале, имеющем изогнутые очертания стен, что позволило легче связать отдельные группы, помещенные на стене, и

роспись потолка в единую композицию. Особое внимание Сикейрос уделил здесь разработке композиции с расчетом на движение зрителя, который из-за расположения дверей должен пересекать помещение по косым линиям. В росписи применена система перспективных сокращений с множеством точек схода. Благодаря этому отдельные группы и фигуры различно выглядят с разных точек зрения, меняют свое выражение по мере движения зрителя, раскрывая новые и новые грани своего образа. Монументальная живопись начинает жить как бы во времени, изменяться в пространстве. Активность ее воздействия приобретает новые возможности.

Эти опыты Сикейрос продолжил и в 1959 г. в своей работе над росписью театра Хорхе Негрете, посвященной истории мексиканского театра. Но в тот момент, когда Сикейрос перешел к теме «Трагедии», включенной им в общин цикл, в Мексике разразилась реальная трагедия: правительство жестоко расправилось с бастовавшими железнодорожниками. Сцены расправы с забастовщиками и были изображены Сикейросом в росписи на тему «Трагедия». Это произведение вызвало судебные преследования. Роспись была закрыта, а сам художник заключен в 1960 г. в тюрьму по обвинению в нарушении общественного порядка. Арест прервал работу Сикейроса и над росписями в Зале истории Мексиканской революции во дворце Чапультепек, сорвал его замысел устроить в Мехико в честь 50-летия Мексиканской революции международную выставку реалистического искусства в противовес всеамериканским биеннале, которые стали устраиваться в Мехико с 1958 г. для пропаганды формалистических течений. Лишь в 1964 г. художник снова увидел свободу.



Давид Альфаро Сикейрос. Забастовка. Роспись зала истории Мексиканской революции во дворце Чапультепек в Мехико. Фрагмент. 1959—1960 гг.

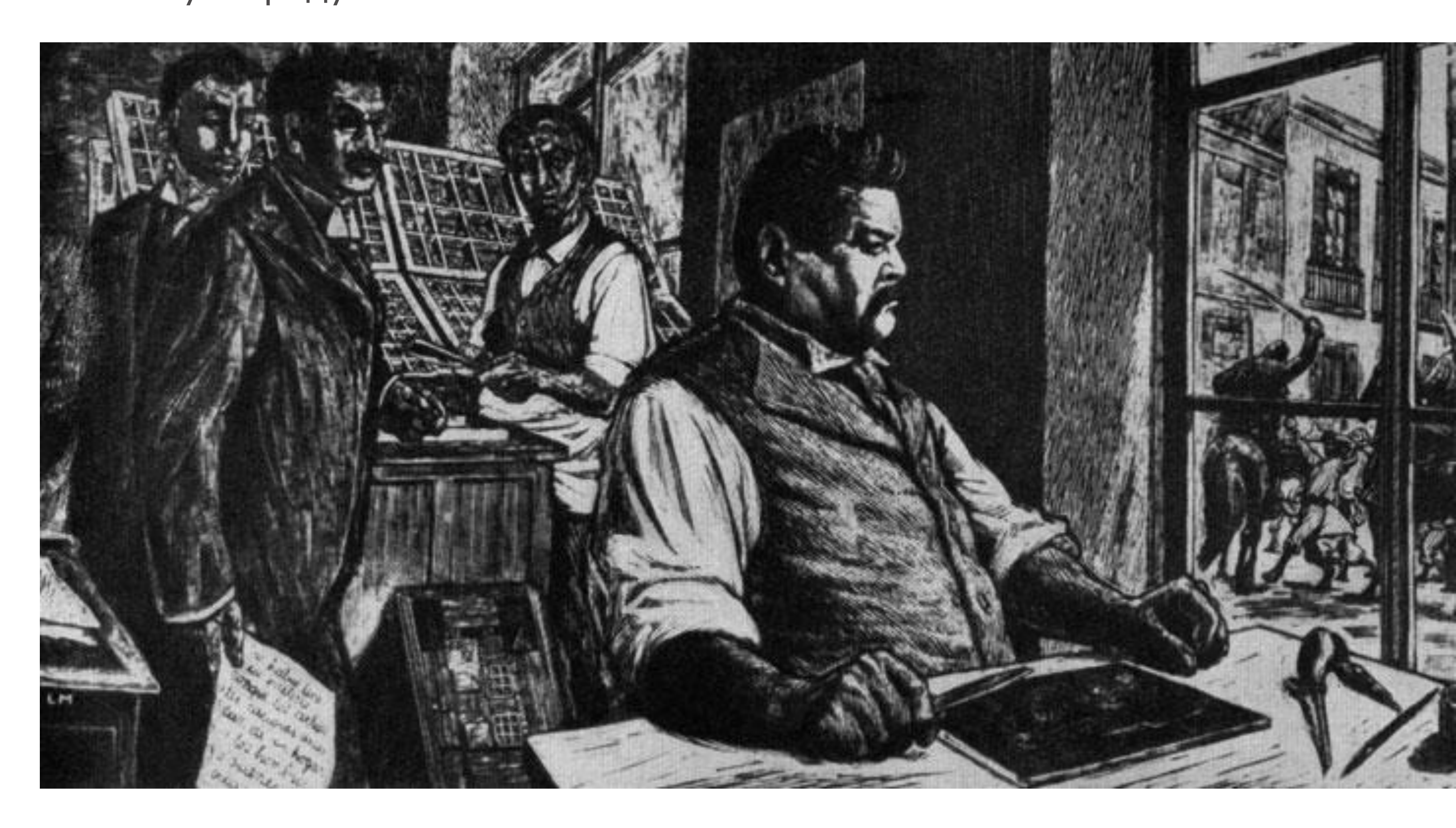
Высокого подъема, едва ли не большего, чем монументальная живопись, достигает в послевоенное время мексиканская гравюра в творчестве художников Мастерской народной графики.

В 40—50-е гг. Мастерская живет большими волнениями современности. Протест против атомной бомбы, изобличение североамериканского империализма, солидарность с кубинской революцией, социальная жизнь и революционная история Мексики составляют обширную область интересов художников.

Под своим общим грифом Мастерская выпускает альбомы «Образы Мексиканской революции» (1947), «Конституция 1857 года» (1957), альбом, посвященный 3-му Конгрессу латиноамериканской федерации труда (1948), печатает плакаты, в числе которых следует назвать плакат А. Бельтрана (р. 1923), выпущенный к Национальному конгрессу сторонников мира (1951). В этом плакате был найден удивительно выразительный образ—рука рабочего останавливает штыки, упирающиеся в ее ладонь. Как единая организация Мастерская народной графики выступила на международной арене в движении за мир и свободу народов и завоевала себе широчайшее признание. В 1953 г. Мастерская и ее руководитель Л. Мендес награждаются Международной премией мира.

В послевоенные годы художники Мастерской работают главным образом в технике черно-белой линогравюры. Они смогли настолько развить возможность передачи в этой технике полноты жизни, богатства и насыщенности образа, что линогравюра в их руках приблизилась по точности и тонкости к ксилографии, а также, не теряя своей графической специфики, оказалась способной в известной мере возместить собой недостаточно развитую в Мексике станковую живопись. Эти достижения ознаменованы в первую очередь произведениями Л. Мендеса. Именно в его творчестве наиболее энергично были преодолены беглость рисунка, угловатость и известная схематичность формы, свойственные

раннему стилю Мастерской. В середине 40-х гг. искусство Мендеса вступает в пору зрелости. В 1948 г. он создает блестящую серию линогравюр «Рио Эскондидо». Эти гравюры предназначались для проецирования на экран вместе с титрами кинофильма того же названия. То, что станковые листы не только выдерживали многократное увеличение на экране, но при этом в полную меру раскрывали заключенную в них монументальную силу, говорит о многом. Мендес безупречно строит форму, великолепно определяет местоположение фигуры в пространстве, заставляя его играть эмоциональную, активную роль. Богато, разнообразно и строго осмысленно использует он сочетание разных штрихов. Так, в гравюре «Я жажду!» — лучшей из этой серии — штрих гравера передает фактуру, объем, светотень, как бы включая в образ гравюры движение руки художника. С точным чувством меры Мендес определяет в своих произведениях доли светлых и черных тонов, создавая тем самым единую пространственно-световую среду.



Леопольде Мендес. Гравер Х. Г. Посада. Гравюра на линолеуме. 1957 г.

илл. 258



Леопольде Мендес. «Я жажду!». Из серии «Рио Эскондидо». Гравюра на линолеуме. 1948 г.

илл. 259

Все это богатство и артистизм мастерства Мендес обращает на наиболее полное, насыщенное раскрытие содержания. Огромной человеческой силой веет от образа мексиканца-индейца, стоящего под дулами ружей в гравюре «Казнь» (1949). Большой душевностью, глубиной и красотой чувств

наполнена гравюра «Соединенные несчастьем» (1950). Обе эти гравюры были также созданы к кинофильмам. В замечательной гравюре «Гравер X. Г. Посада» (1957) Мендес достигает поразительного мастерства, Без этой гравюры трудно представить себе историю мировой графики 20 в. Сложные проблемы многопланового движения событий, пересечения конкретно индивидуального со всеобщим, каверзные задачи передачи фактуры и выразительности самого штриха, сочетания плоскости листа и пространственности изображения, запутавшие многих графиков и нередко толкавшие их на путь формалистических изломов,— сдовом, обширный комплекс острейших вопросов современной гравюры решал здесь Мендес с классической ясностью и глубочайшим реализмом.

Гравюра Мендеса поражает стройностью и богатством многопланового изображения. Здесь сведены воедино многофигурная историческая композиция — сцена расправы с рабочими, которую видно через окно на фоне резких углов улицы,— жанровая группа встревоженных работников газеты и психологически углубленный портрет самого Посады. Разные по масштабу, характеру и содержанию, эти мотивы сливаются, образуя подлинно симфоническое единство. Это жизнь, обозримая в своем историческом облике и позволяющая проникнуть в мир души участника событий. Человек, понятый через события истории, и история, воспринятая через психологию человека, борца за свободу,— такова концептуально-эстетическая основа этого произведения.

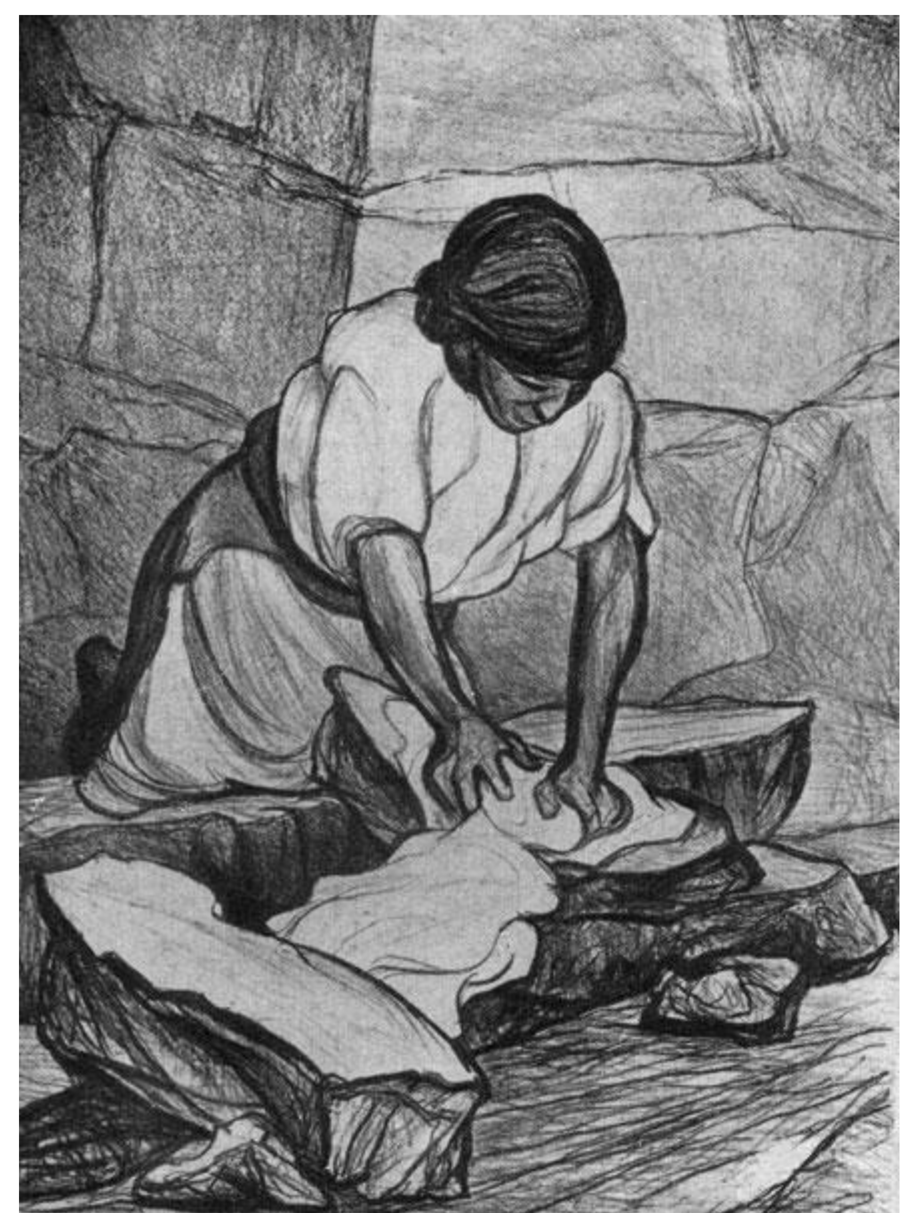
Тонко и точно прослеженные переходы из остродинамических сцен, взятых как общий план, в напряженный духовный мир внешне спокойного человека, из психологического состояния героев в эмоциональную характеристику среды составляют внутреннюю связь отдельных сцен. Не всякая живопись, реалистическая, подлинная, способна развить столь богатую и многогранную композицию.

Образный мир гравюры Мендеса удивительно предметен. Самые сложные мысли, глубокую и тонкую характеристику героя Мендес умеет выразить в зримой, осязаемой форме — в позах людей, в их взглядах, в жестах, например, в том, как лежат на столе и как держат резец тяжелые рабочие руки гравера. Развивая специфически мексиканское стремление к опредмечиванию больших понятий, Мендес придает этому стремлению абсолютно убедительную изобразительную форму. Он ни на йоту не отступает здесь в сторону условности или символа.

Можно было бы также подробно описать и распределение светотени, приемы нанесения штриха, которым Мендес характеризует фактуру предмета, строит форму, усиливает психологическую характеристику изображенных здесь людей, отметить великолепные натюрморты, введенные в композицию. Все это составляет целую школу искусства гравюры.

Вокруг Мендеса — художника и общественного деятеля, участника конгрессов защитников мира во Вроцлаве (1948) и в Вене (1953) — сплотились художники различных индивидуальных склонностей и степеней одаренности, объединяемые общественным пафосом деятельности Мастерской народной графики.

Среди соратников, последователей, учеников Л. Мендеса выделяется Пабло О'Хиггинс. Он относится к старшему поколению. О'Хиггинс пробовал свои силы в монументальной живописи, в плакате, гравюре, но самая значительная область его творчества — станковая литография. Герой творчества О'Хиггинса — мексиканский народ. Образы человека в его искусстве сочетают живую характерность с обобщением типа и формы, несущим в себе высокое, полное уважения и достоинства представление о народе. В литографиях О'Хиггинса главным художественным средством является тоновое пятно; даже линия вплетается в тональную систему изображения.



Пабло О'Хиггинс. Прачка. Литография. 1950-е гг.

илл. 260 а

К старшему поколению принадлежат: один из основателей Мастерской Л. Аре-наль; Игнасио Агирре (р. 1900), много работающий в гравюре на линолеуме; Рауль Ангиано (р. 1915) — автор выразительных литографических портретов; Анхель Брачо, склоняющийся к подробному и несколько многословному повествованию о жизни мексиканского народа.

Из художников молодого поколения талантом и общественной активностью выделяется Альберто Бельтран и Артуро Гарсиа Бустос (р. 1926). Первый из них — превосходный рисовальщик, свободно владеющий приемами гравюры и литографии и охотно чередующий одну технику с другой. Бельтран много работает для профсоюзных газет, иллюстрирует книги, выступает как мастер плаката, станковой гравюры. Эволюция его творчества проходила весьма отчетливо: от резких контрастных рисунков 40-х гг. («Панчо Вилья» в серии «Образы Мексиканской революции», 1947) к гравюре, более многопланово трактующей образ, применяющей светотеневые переходы и дающей событийную трактовку темы (серия гравюр «Автобус бедняков», 1954; «Хуарес и его народ» в коллективной серии «Конституция 1857 г.», 1957).

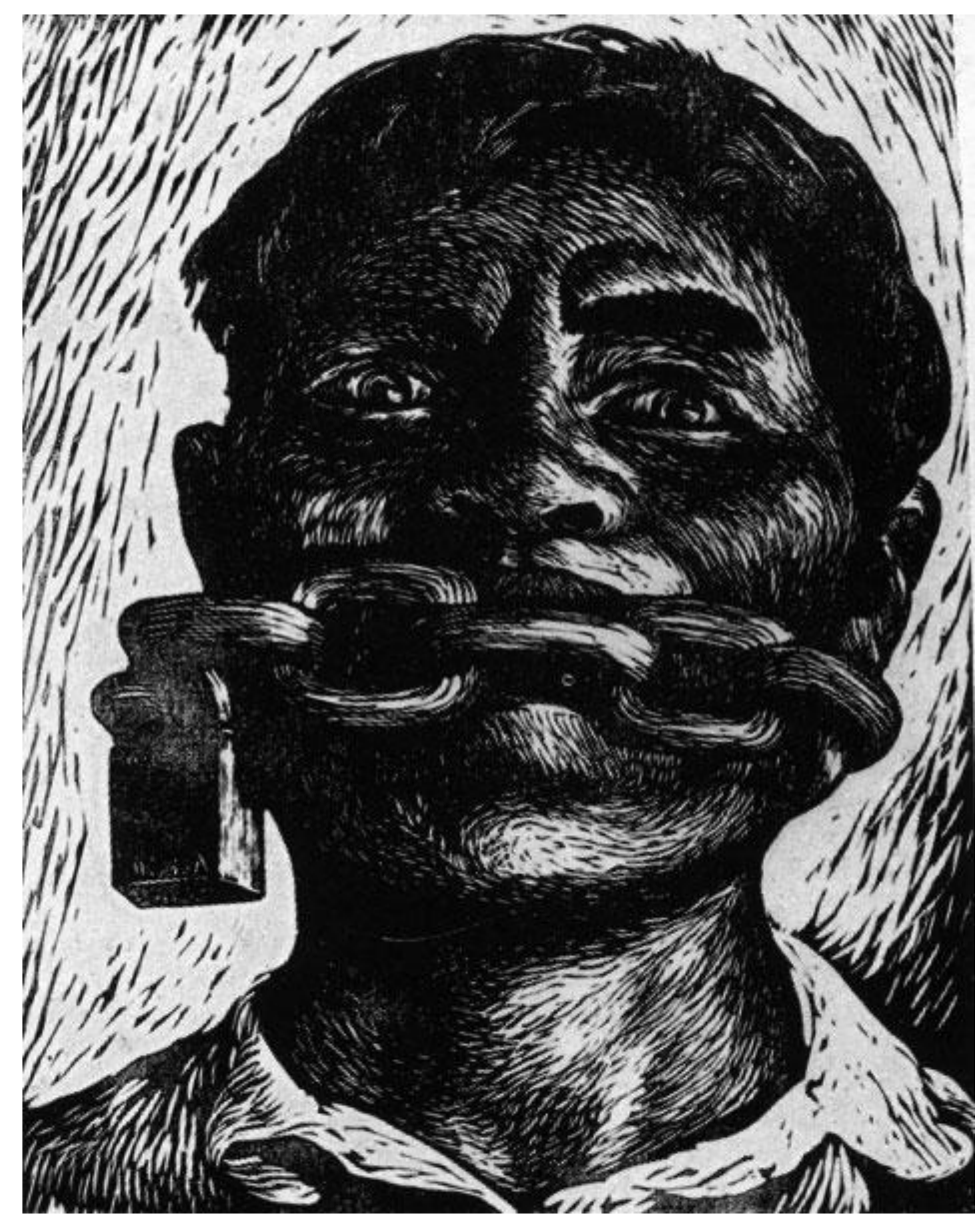


Артуро Гарсиа Бустос. Земля в руках крестьянина. Из серии «Свидетельство о Гватемале». Гравюра на линолеуме. 1957 г.

илл. 261 б

Искусству А. Гарсиа Бустоса свойственны большая страстность и драматизм. Главная его работа — серия гравюр «Свидетельство о Гватемале» (1957)—решена как гневный политический памфлет. Бустос использует в ней сильные контрасты черных и белых тонов, резкие сопоставления крупного первого и мелкого дальнего планов. В ряде листов он прибегает к символу, изображая пронзенное штыком сердце Гватемалы, или же с почти жанровой обстоятельностью рисует

гватемальского крестьянина на фоне поля. В одной из своих лучших гравюр «Хлебный рынок» (1957) Бустос обращается к богатому и многоплановому воспроизведению жизни.



Адольфо Мехиак. «Свобода слова». Гравюра на линолеуме. 1954 г.

илл. 261 а



260 б. Адольфо Кинтеро. Мать-индианка из Мескиталя. Гравюра на линолеуме. 1957 г.

илл. 260 б

В ярких мастеров сложились такие художники молодого поколения, как Адольфо Мехиак (р. 1927), автор драматической гравюры «Свобода слова» (1954), Адольфо Кинтеро, создавший гравюру «Мать индианка из Мескиталя» (1957), многогранный, внимательно вылепленный образ, Мариана Ямпольска (р. 1925), склоняющаяся к жанровым, лирическим мотивам, и Андреа Гомес (р. 1926) — автор популярной гравюры «Мать против войны» (1952). Несколько особое место занимает искусство одной из талантливейших мексиканских художниц — Селии Кальдерон (1921), усиленно занимающейся цветной литографией и станковой живописью.

Как рисовальщица Кальдерон проявляет себя мастером строго построенного рисунка, дышащего вместе с тем непосредственностью впечатлений и отличающегося тонкой графической красотой линий и тонов.

Роль Мастерской народной графики не ограничивается пределами Мексики. К Мастерской примкнуло немало художников-иностранцев. Ее пример дал в 50-е гг. толчок развитию гравюры в других странах Латинской Америки. В самой же Мексике растущему авторитету Мастерской народной графики противопоставляются настойчивые попытки подавить, расколоть фронт передового искусства. В 1947 г. было создано в основном реалистическое, но далекое от социальной направленности, склоняющееся к академизму и эстетству «Мексиканское общество граверов». В графике, а особенно в станковой живописи ведется кампания в пользу формализма. Но если в Мексике в целом господствующее положение остается за реалистическим социальным искусством, то в других странах Латинской Америки соотношение идейно-художественных сил приобретает иной характер.

В послевоенные годы в острейшей форме развернулись столкновения между реалистическим демократическим искусством и абстракционизмом, поток которого стал особенно густым с 50-х гг. в таких странах, как Бразилия, Аргентина, Уругвай, Чили. Формалистическое течение захватывает здесь выставки, в частности Международную биеннале в Сан-Паулу, пользуется поддержкой официальных учреждений, музеев и художественных обществ, как например, «Ателье абстракционизма» в Сан-Паулу. В этой труднейшей обстановке работают передовые художники-реалисты, борющиеся за мир и демократию. Монументальная живопись и в еще большей степени графика остаются главными направлениями в их искусстве.

Следует при этом отметить, что на протяжении 20-летнего послевоенного периода творчество художников Латинской Америки не оставалось стабильным по своим эстетическим пристрастиям. В реалистическое течение включались новые

мастера, но в то же время некоторые художники-реалисты, потеряв ясность взглядов в силу тех или иных причин, сходили на позиции формализма.

В Бразилии после 1945 г. выдающийся латиноамериканский монументалист К. Портинари развивает далее свою уже найденную ранее манеру живописи, предполагающую сочетание обобщенности и точности деталей. В 1948—1949 гг. он создает роспись в колледже города Катагуазис, посвященную бразильскому национальному герою борьбы за освобождение Тирадентису. Эта историческая по теме, но современно прозвучавшая роспись была отмечена в 1950 г. Золотой медалью мира. К народным образам, трактуя их в красочно-декоративной манере, обращается также крупный бразильский живописец Э. ди Кавальканти.

Но особенно значительную роль в послевоенном реалистическом искусстве Бразилии, Аргентины и Уругвая сыграли объединения графиков, созданные по примеру мексиканской Мастерской народной графики.

В Бразилии первое такое объединение — «Клуб друзей гравюры» — было образовано по инициативе Карлоса Склиара (р. 1920) в городе Порту-Алегри. Затем они появились во многих других городах. Члены этих клубов выдвинули своей задачей создание искусства, отражающего в реалистических произведениях жизнь народа Бразилии. Творчеству многих бразильских графиков свойствен лирический оттенок. Таковы портретные линогравюры Склиара, ищущего разнообразия и эмоциональной выразительности ритмов линий, и К. Манкусу (р. 1930), более точно следующего строению реальной формы человеческого лица. Вместе с тем такие художники, как Ренина Кац (р. 1927), создают в своих лучших произведениях подлинно трагические образы (серия гравюр на дереве «Голодный поход», 1953—1954). С прямым протестом против угнетателей народа выступает М. Грубер Коррея (р. 1926) — автор экспрессивных гравюр на дереве («Полицейское насилие», 1953) и более мягких линогравюр («Переправа через канал», 1952).



Анна Бриес. Лесорубы. Гравюра на линолеуме. 1950-е гг.

илл. 275

Яркое, темпераментное явление представляет собой графика Аргентины. Ее старейший мастер А. Р. Виго (1893—1957) пронес в своем искусстве героико-революционные традиции 20—30-х гг., когда он в своих офортах обращался к темам борьбы пролетариата («Захват фабрики», 1936). Его линогравюра «За хлеб и свободу» (1952) изображает женщину с винтовкой в руке. В той же технике работает и художница Анна Бриес (р. 1933) — автор линогравюр, посвященных труду простых людей («Лесорубы») и страстно изобличающих произвол полицейских властей («И его уводят», обе гравюры — 1950-х гг.). Произведения Бриес остродраматичны. Они построены на контрастах черных и белых тонов, создаваемых внимательно разработанным соотношением света и тени. Штрих в ее гравюрах мелкий, точно лепящий объемную форму фигуры и предметов. Открытую выразительность штриха используют в своих полных динамики гравюрах Хорхе Гнекко (р. 1914) и Норберто Онофрио (р. 1927), обращающиеся главным образом к темам сельской жизни. Свойственная аргентинской графике драматичность образов проявилась и в пейзаже — в работах В. Ребуффо (1903), в которых природа выступает как носитель бурных суровых сил. В области графики выступают с реалистическими работами, проникнутыми вниманием к человеку, аргентинские живописцы А. Берни и Х. К. Кастаньино. В Аргентине развилась и урбанистическая тема, редкая в искусстве Латинской Америки. Гигантские портовые сооружения привлекли к себе внимание Г. Итуарте (р. 1913). Труду портовых рабочих и рыбаков посвящены росписи, созданные Б. Кинкуэлла Мартином (р. 1890) в школе в районе Ла Бока в Буэнос-Айресе. Выполненные в манере, восходящей к традициям реализма К. Менье, эти росписи проникнуты духом мужества и героики труда.

Художники-графики, своеобразно преломившие в своем творчестве опыт мексиканцев, составили сильную группу реалистов в Уругвае, где сторонники формализма развили весьма бурную деятельность. В 50-е гг. в Монтевидео был образован «Клуб гравюры», возглавленный Г. Родригесом

(1889—1959)—основоположником в стране искусства гравюры на дереве.

Главным образом как мастера линогравюры на социальные и политические темы и монументальной живописи выступают чилийские художники-реалисты. И в послевоенное время важную роль в прогрессивном искусстве Чили играет творчество К. Эрмосилья Альвареса. Вместе с тем выдвигаются и мастера более молодого поколения. Среди них П. Лобос (р. 1918)—график, работающий также и в области станковой живописи. Наиболее известен Лобос своими жанровыми портретами детей рабочих и крестьян. Одним из крупнейших чилийских художников является Х. Эскамес (р. 1928), автор большого числа настенных росписей. В 1940—1950-х гг. получило известность творчество Хосе Вентурелли (р. 1924), автора ряда монументальных росписей, картины, посвященной Л. Э. Рекабаррену — одному из основателей Компартии Чили, графических серий, иллюстраций. В дальнейшем, покинув Чили, Вентурелли воспринял идейно-эстетические концепции и стилистику современного китайского искусства.

Довольно сложную картину представляет собой послевоенное искусство и других стран Латинской Америки. К народным и национальным темам нередко обращаются художники таких стран, как Венесуэла, Перу, Колумбия, Эквадор, Коста-Рика, Панама, Парагвай и другие. Но, не имея у себя в стране опоры в традиции социального взгляда на искусство, столь высоко поднятого мексиканцами, эти художники чаще всего ограничиваются созерцательно-поэтическим или декоративным толкованием народных образов. Одним из крупнейших мастеров этого течения (нашедшего себе место и в Мексике) является венесуэлец Э. Полео (р. 1918). В его искусстве преобладают изображения простых людей, наивно-поэтические по настроению, декоративно-плоские, написанные нежными легкими красками и очерченные тонкой и изящной графической линией, внимательно передающей детали («Обрученные», 1956). В некоторых своих работах Полео воспринимает более суровые мотивы мексиканского искусства, порой склоняется к

сюрреализму. Это течение нашло себе место в живописи «индианистов» в Перу. Красочные образы, навеянные жизнью индейцев, создает И. Гомес Харамильо в Колумбии, О. Гуайясамин в Эквадоре, где в целом сильны реалистические тенденции.

Специально следует выделить группу молодых художников — уроженцев разных стран, воспринявших идеи и методику мексиканского искусства как школу развития своего национального искусства. В их числе можно назвать сальвадорского художника К. Минера (р. 1918); живописца и литографа Мелъчора Эхидо (р. 1925) из Боливии, где в послевоенное время работает немало сильных реалистических графиков; одаренного живописца и графика из Гондураса А. Каналеса (р. 1919). Ему принадлежат сцены труда и быта рабочих, суровые крестьянские образы, пейзажи, дающие взволнованно-драматическую картину природы («Разоренные», 1958; «Полдень», 1959), выделяющие художника из основной массы гондурасских живописцев, которые обычно пишут идиллические сельские пейзажи. С Мексикой связано и творчество гватемальских художников — как ушедшего в послевоенное время в отвлеченную символику и абстракционизм К. Мериды, так и плакатиста, графика, автора реалистических картин на темы жизни индейцев художницы Рины Ласо (р. 1928).

Несколько особый в целом и при этом отчетливо индивидуальный характер приобрели художественные школы стран, расположенных на островах Карибского моря. В Пуэрто-Рико художники-графики по инициативе Р. Туфиньо создают в 1950 г. «Художественный центр», деятельность которого быстро подняла уровень графического искусства в стране. Пуэрториканские художники дали свое национальное истолкование реалистическому течению в латиноамериканской графике. Их последовательно реалистическому искусству, обращающемуся к народным, национальным темам, свойственны оптимистические, солнечные мотивы. Своеобразной чертой пуэрториканской графики явилось увлечение цветным эстампом, яркими и звучными тонами

красок. В Гаити в 40-е гг. расцвела совершенно необычайная школа самодеятельных художников-примитивистов, создающих жанровые картины, полные наивной и непосредственной наблюдательности (Эктор Ипполит, р. 1894; Лувертюр Пуассон, р. 1914). В Доминиканской Республике, где новое изобразительное искусство развилось лишь в 20 в., возобладали модернистские течения (сюрреалист Д. Суро, р. 1917).

Искусство скульптуры в странах Латинской Америки в послевоенное время продолжало придерживаться двух ранее определившихся направлений —«индианистики» и искусства, связанного с европейскими традициями. Еще более резко размежевываются в пределах этих течений реалистические и формалистические тенденции. Их столкновения ясно обнаруживает бразильская скульптура. Один из крупнейших ее мастеров Б. Джорджи в 50-х гг. испытывает сильное влияние Г. Мура и переходит к мотивам, близким к абстракции. Вместе с тем скульптор выступает и как автор реалистических портретов. Колебания между реализмом и формализмом охватывают и творчество других бразильских скульпторов — В. Брешере, М. Краву (р. 1923) и других. Работа над памятниками способствовала связи с конкретной изобразительностью творчества аргентинских скульпторов Х. Фиораванти, Э. Сото Авенданьо, А. Бигатти.

Это понимание общественного предназначения монументальной скульптуры, предполагающее ее реалистическую ясность, лежит в основе творчества сильного отряда уругвайских скульпторов. Так, например, «Памятник учительнице» в Монтевидео (1956) и статуя «Девочка с голубем» (1951), созданная А. Гонсалесом, относятся к числу значительных достижений латиноамериканской пластики нового времени.



Армандо Гонсалес. Девочка с голубем. Бронза. 1951 г.

илл. 277 б

Одновременно в искусстве Боливии, Венесуэлы, Колумбии, Мексики, Перу, Чили особенно сильным становится интерес к образцам древней индейской скульптуры. В Гватемале скульптура этого направления вообще занимает важное место в художественной культуре страны. В Мексике она развивается главным образом в монументально-декоративных формах.

В целом, однако, историко-художественное значение скульптуры несравнимо с той ролью, которую играют монументальная живопись и графика Латинской Америки, передовые течения которых принадлежат к мощному лагерю мирового демократического и реалистического искусства.

Архитектура 20 века

Архитектура стран Латинской Америки переживала в 20-х — начале 40-х гг. период ученичества. Ее успехи, проявившиеся к началу 40-х гг. в первую очередь в Бразилии, имели пока еще локальный характер. Их роль ограничивалась берегами Американского континента.

Важным явлением в архитектурной жизни латиноамериканских стран было сложение в эти годы национальных кадров зодчих. Их вгляды и интересы формируются в значительной мере под воздействием передовых идей демократизма и национальной независимости. Стремясь порвать с эклектикой, господствовавшей в предшествующий период, зодчие Латинской Америки обращаются к опыту так называемой «новой архитектуры» Европы и США и воспринимают от нее методы рационального строительства из железобетона, функциональное понимание архитектуры, отрицание «исторических стилей», стремление идейно-художественно претворить новую строительную технику и материалы.

Однако практически это движение охватило лишь отдельные страны, а в них только некоторые области архитектурной деятельности. Причиной этому послужили низкий уровень экономического развития большинства стран Латинской Америки, слабая техническая база строительства. Политические условия не дали возможности решить социальные проблемы новой архитектуры, которые были в то время лишь выдвинуты наиболее передовыми зодчими.

Естественно, что в этих условиях сельская архитектура, а также городская архитектура отсталых стран, особенно Центральной Америки, подпавшей под власть «зеленой империи»—«Юнайтед фрут компании», сохраняла свой традиционный и достаточно убогий характер. Бурный рост переживают города в странах, где оживилась экономическая жизнь, как, например, в Бразилии и Аргентине во время первой и второй мировых войн, в нефтеносной Венесуэле во время второй мировой войны, а в Мексике — особенно в связи с национализацией ее нефтяных богатств, произведенной в 1938 г.

Рост городов углубляет контрасты между их богатыми и нищими районами. Стремительное развитие в Бразилии города Сан-Паулу, увеличившего с 1920 по 1950 г. свое население в несколько раз, рост Рио-де-Жанейро, Сальвадора породили обширные трущобные кварталы. Подобные явления наблюдаются в Буэнос-Айресе и в ряде других городов. Развитие горнорудной промышленности в Боливии вызвало рост рабочих поселков, застраивавшихся бараками. Острые противоречия стали свойственны и растущим промышленным городам Мексики.



Застройка района Морро да Виува в Рио-де-Жанейро. Середина 20 в.

илл. 269

Для крупных городов Южной Америки становятся характерными районы богатых многоэтажных жилых домов и отелей, сосредоточенных на озелененных набережных. В Буэнос-Айресе такие районы возникают по берегам Ла-Платы. В Рио-де-Жанейро застраиваются дорогими домами пляжи Ипанема, Копакабана, Ботафогу, Фламенгу, Бейра-Мар. С меньшим размахом, но в том же направлении ведется застройка набережной Монтевидео.

Стихийный рост городов вызвал необходимость проведения градостроительных и реконстуктивных работ. Однако эти работы ограничивались главным образом улучшением парадных частей и богатых районов крупных городов, а также приведением городских магистралей в соответствии с потребностями растущего автомобильного транспорта.

В Буэнос-Айресе прокладывается в 30-е гг. Авенида 9-го июля, имеющая вид вытянутой площади шириной 140 м, с подземным гаражом на 1000 машин под проезжей частью. В Сан-Паулу через овраги, пересекающие город, перебрасываются мосты и виадуки. По плану реконструкции Рио-де-Жанейро (1938— 1948, архитектор Ж. ди Оливейра Рейс) пробиваются туннели, прокладываются автострады, расширяется тесно застроенный старый центр города. На части бухты Гуанабара, засыпанной землей, сооружается в 1944 г. аэропорт Сайтус-Дюмон (архитекторы братья Роберту — Марселу, р. 1908, и Милтон, 1904—1953). В Мехико под контролем Комиссии по планировке (создана в 1933 г.) прокладываются новые и реконструируются старые улицы, пересекающие центральные районы города. Развитие автотранспорта вызывает строительство крупных гаражей. Кар-дос Обрегон Сантасилья (1896—1961), строивший в 20-е гг. в стиле модерн, сооружает в Мехико в 1940—1942 гг. подземный гараж «Гуардиола».

Строительство новых городов, предпринятое в Бразилии, было связано с освоением глубинных земель страны. В штате Гояс начиная с 1933 г. строится его столица город Гояния (архитектор А. Корреа Лима, 1901—1944, и другие), разбитая по шахматной сетке, сочетающейся с концентрическими линиями. Этот город с его малоэтажной неплотной застройкой, обеспечивающей благоприятные условия для обитателей богатых кварталов, отвечает типу городов, создаваемых в 20 в. буржуазными градостроителями на вновь осваиваемых территориях (Нью-Дели в Индии, Канберра в Австралии). Кроме того, Гояния, сооруженная на пустынном плато, уже несла в себе зародыш того своего рода национально-романтического градостроительства, которое позже найдет себе воплощение в создании новой столицы страны — города Бразилиа.

Градостроительные работы в Чили, Гватемале и Доминиканской Республике были вызваны стихийными катастрофами. Разрушенная в 1917—1918 гг. землетрясениями столица Гватемалы — город с тем же названием — была отстроена заново, как и уничтоженная в 1930 г. ураганом столица Доминиканской Республики— город Санто-Доминго. Небывалое по силе землетрясение 1939 г. разрушило несколько городов Чили. Их восстанавливали, во многом повторяя старые образцы, а экономические трудности заставляли строить на скорую руку бараки или элементарные блочные дома.

Массовое строительство даже в столицах наиболее развитых стран еще долго придерживалось традиционных типов, материалов и форм. В многоэтажных домах (например, в Буэнос-Айресе) долго господствовал приспособленный к местным условиям стиль модерн. Пестро раскрашенные и вычурные особняки в изобилии появляются в новых богатых кварталах Мехико. Подобные примеры дает и архитектура других стран — например, Перу (Р. Маркина — архиепископский дворец в Лиме) и Кубы (Л. Моралес-Педросо — Теллер-кемп в Гаване, 1921), где подражание колониальному барокко составило целое течение.

Середина 20-х гг. принесла с собой серьезные стилистические сдвиги. В Бразилии, Мексике и Аргентине прозвучали призывы обратиться к функциональной железобетонной архитектуре. Начало этому движению было положено в Бразилии «Неделей современного искусства», проведенной в Сан-Паулу в 1922 г., а затем «Манифестом функциональной архитектуры», выдвинутым идеологом движения архитектором Г. Варшавчиком (р. 1896). В 20-е гг. в Аргентине выступает пропагандист новой архитектуры А. Вирасоро (р. 1892). В Мексике архитектор Хосе Вильягран Гарсиа (р. 1901), воспринявший идеи В. Гропиуса, в 1925—1926 гг. строит свое первое функционалистское здание — Институт гигиены в Мехико.

Долгое время течение новой архитектуры представляло собой скорее явление духовной жизни, нежели архитектурно-строительной практики. Возможности приложения идей функционализма были весьма ограниченными. Их удавалось воплощать почти исключительно в частных особняках как своего рода эстетическую прихоть заказчика или как опыт художественной фантазии архитектора, в связи с чем преимущественное развитие получило свободное, чисто художественное истолкование композиционных возможностей железобетона. Примером этому является первый особняк, построенный Г. Варшавчиком в Сан-Паулу в 1928 г., где архитектор создал прихотливые сочетания отвлеченно-геометрических форм. Как дань моде, например, в Мексике сооружались кирпичные здания, отделка которых имитировала поверхность железобетонных плит.

Развитие новой архитектуры, предполагающее высокий уровень строительной индустрии, резко затормозило экономический кризис 1929— 1933 гг. С середины 30-х гг. архитектурно-строительная деятельность оживляется. В эти годы она оказывается связанной не только с укрепившимися экономическими возможностями, но и с развитием рабочего движения, настойчиво выдвигавшего требования социальных преобразований в области жилищного строительства. Эти требования окрепли в обстановке растущей антифашистской

борьбы. Большое влияние оказали на архитектуру стран Латинской Америки и передовые испанские строители и архитекторы Ф. Кандела и X. Л. Серт, эмигрировавшие из Испании после падения республики.

Однако и в этой новой обстановке продолжали сохраняться традиции стиля модерн, которые с середины 20-х гг. стали приобретать вид стилизованной неоклассики. В этом направлении развилось в Мексике творчество К. Обрегона Сантасильи (отель дель Прадо, 1933—1949; «Монумент революции», 1933—1938, в Мехико) и Марио Пани (р. 1911) в его ранних работах, таких, как отель Реформа в Мехико (1935—1936). Неоклассика нашла себе место и в парадных постройках небольших государств (дворец президента в городе Гватемала, 1933).

Одновременно под влиянием изобразительного искусства развивается течение, стилизаторски возрождающее мотивы доиспанской архитектуры. Довольно большое распространение это течение приобрело в Перу под воздействием идей главы «индианистов» X. Сабогаля. Нередко оно приводило к курьезам, когда в железобетоне имитировалась кладка из адобы (самана) или древние покрытия типа «кинча» (каркас, плетенный из тростника, с обмазкой цементообразной массой).

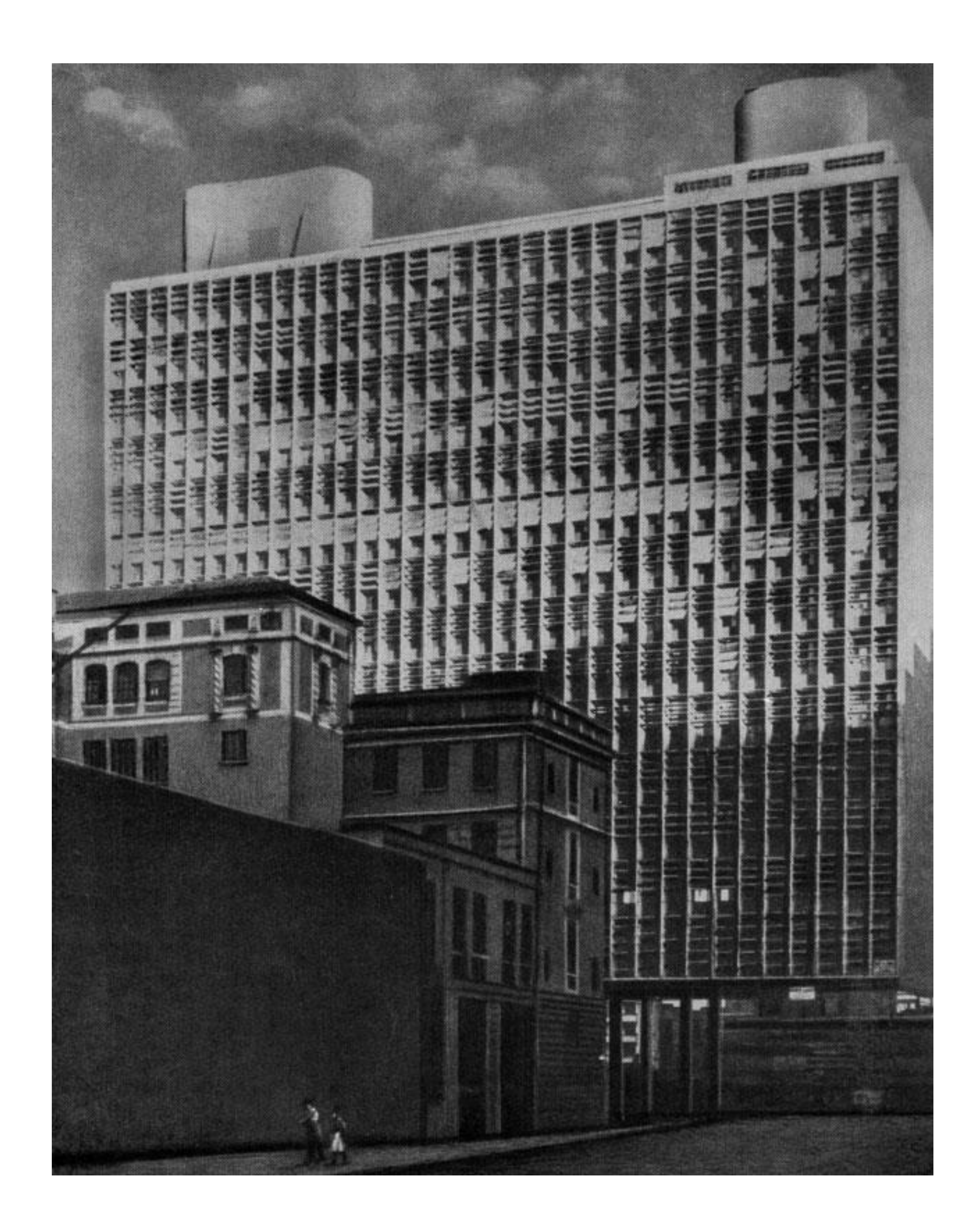
В те же годы возрастает и влияние североамериканской архитектуры. По образцу небоскребов Нью-Йорка сооружаются здания в ряде городов Южной Америки. Особенно сильным это влияние было в архитектуре Доминиканской Республики и Кубы. В Гаване уже в 20-е гг. начинают возводиться многоквартирные дома. Под явным влиянием североамериканских образцов сооружается грандиозный неоклассический Национальный капитолий (1925— 1929, архитектор Р. Отеро и другие). Кубинские зодчие нередко подражают строительству небоскребов, примером чему является здание фирмы Бакарди, сооруженное в 1929 г. архитектором Э. Родригесом Кастельсом (р. 1887). В том же духе, но с привлечением мотивов и идей европейского функционализма ведется в Гаване строительство больших

зданий и в последующее время (Радиоцентр, 1942; здание, являющееся ныне Дворцом трудящихся, 1944).

В этих условиях остаются ограниченными творческие возможности мастеров молодых национальных школ. Главными темами их творчества являются особняки, конторские здания, отели, отдельные общественные сооружения. В этом направлении ведут работу А. Вильяме (р. 1913) в Аргентине, М. Пани и Х. Вильягран Гарсиа в Мексике, Карлос Рауль Вильянуэва (р. 1900) в Венесуэле. Единичный характер имеют и работы близких к рабочему движению мексиканских архитекторов Х. Легорретты (ум. 1934)—над проектами жилого дома для рабочих, Э. Яньеса (р. 1908)— над зданием профсоюза электриков в Мехико и Х. О'Гормана — над школьными зданиями. Передовые начинания архитекторов, имевшие социальную направленность, наталкивались в практике на упорное сопротивление.

Ту же картину ограниченных социальных возможностей и уникальности архитектурно-строительных опытов дает зодчество Бразилии, выдвинувшейся в предвоенные годы и в период второй мировой войны на первое место в Латинской Америке.

Поворотной датой в истории новой бразильской архитектуры можно считать 1937 г., когда Оскар Нимейер (О. Нимейер Суарис Филью, р. 1907) построил ясли в Рио-де-Жанейро — строго конструктивное здание с окнами, защищенными солнце-резами, и с внутренним садиком, а целая группа архитекторов — Лусиу Коста (р. 1902), О Нимейер, Афонсу Эдуарду Рейди (р. 1909). Р. Бурле-Маркс (р. 1909), Ж. Морейра (р. 1904), Э. Васконселус (р. 1912)—при участии приехавшего в Бразилию Ле Корбюзье начинает в Рио-де-Жанейро строительство здания Министерства образования.



Луси Коста, Оскар Нимейер и др. Министерство образования в Рио-де-Жанейро. 1937—1943 гг.

илл. 268

Это было первое крупное здание нового типа, представляющее собой 14-этажный корпус, возведенный на десятиметровых опорах. В своей общей композиции, в строгих геометрических формах объемов он обнаруживает несомненное влияние творчества Ле Корбюзье, давшего определенную сумму международных стандартов архитектуры. Вместе с тем в архитектуре этого здания сказались и начала, специфические для Бразилии. Особое внимание зодчих привлекла задача защиты внутренних помещений от солнца. Плоский параллелепипед здания остеклен с двух своих больших сторон. Его северная сторона, обращенная к солнцу, сплошь закрыта солнцезащитными асбестовыми жалюзи в стальном обрамлении. Ритмика этих жалюзи, по существу, и формирует художественную выразительность фасада. Второй местной особенностью стало введение облицовки из глазурованной плитки— азулежо. Возрождая средневековую традицию, бразильские зодчие одновременно решали задачу защиты стены от влаги, отыскивали вид декора, хорошо сочетающийся с большими поверхностями железобетонной архитектуры, вводили в свои постройки цветовое разнообразие. Особенно же интересным свойством бразильского зодчества стало подчеркнутое внимание к планировке интерьера, при которой пространство интерьера как бы перетекает во внешнюю среду, одно помещение переходит в другое и ограничивается свободно изогнутыми линиями перегородок, и, наконец, не заранее заданный силуэт здания, а развитие пространства интерьера начинает диктовать форму объема всей постройки.

В здании Министерства образования, а затем в доме Ассоциации бразильской прессы в Рио-де-Жанейро (1938, архитекторы братья Роберту) и в здании «Эстер» в Сан-Паулу (1938, архитекторы А. Витал-Бразил, р. 1909, и А. Маринью, р. 1911) была применена система свободно стоящих

железобетонных опор, позволяющих изменять планировку интерьера, передвигая внутренние стены-перегородки соответственно надобности владельцев дома. Интерьер и окружающая природа начинают взаимопроникать друг в друга. Это достигается сплошным остеклением, размещением зданий в парке, что было весьма удачно решено в здании аэропорта Сантус-Дюмон, сооружением садов в самих зданиях. Выдающимся мастером садово-парковой архитектуры проявил себя Р. Бурле-Маркс, автор садов в здании Министерства образования и Ассоциации бразильской прессы. Несомненно, что эта тема бразильской архитектуры также была определена местными климатическими условиями. К подобным же решениям архитекторы широко прибегают и в строительстве многочисленных особняков.

Принципы органического слияния здания с пейзажем, свободной планировки и композиции объемов, методы уникального строительства с помощью монолитного железобетона, относительная независимость от рационально-экономических задач в ведении строительных работ создавали предпосылки двоякого рода. С одной стороны, бразильские архитекторы смело и прогрессивно решают пластическую сторону архитектуры, свободно используют асимметрию, вводят сложные изогнутые формы, разнообразящие облик здания, придавая ему яркую художественную выразительность, свободную от отвлеченной машинной сухости «классического» функционализма, мыслящего логическими категориями, а не человеческими переживаниями. Примером успешного решения этих задач может служить павильон Бразилии на Международной выставке в Нью-Йорке в 1939 г. (архитекторы Л. Коста и О. Нимейер).

С другой стороны, эти обстоятельства открывали путь для произвольного формотворчества, претендующего лишь на создание эффектов, поражающих воображение человека. Эти две стороны сосуществуют в зодчестве Бразилии. Они проявились и в творчестве О. Нимейера, создавшего в 1942—1943 гг. курортно-туристический городок Пампулья около

города Белу-Оризонти. Некоторые из построек Этого комплекса, особенно церковь, представляют собой образец иррационального в эстетическом отношении архитектурного творчества.

Через эти противоречия архитектура Бразилии, а также других наиболее передовых стран Латинской Америки шла в 30-е — в первой половине 40-х гг. к своему большому подъему, приходящемуся уже на послевоенное время.

* * *

Не испытавшие разрушений войны, а, напротив, значительно укрепившие в военные годы свой экономический потенциал, наиболее развитые страны Латинской Америки переживают небывалый для них рост строительства и архитектуры.

Освоив архитектурно-строительные новации развитых капиталистических стран, повсеместно порвав с эклектикой и повторением исторических стилей, зодчество Латинской Америки выдвигает свои концепции архитектурной эстетики, оказывающие огромное воздействие на мировую архитектурную мысль. В этом процессе, решительно переставившем акценты в панораме современной архитектуры земного шара, важную роль сыграли передовые зодчие, связанные с демократическим и рабочим движением,— лауреат Ленинской премии мира О. Нимейер и другие.

Развиваясь в рамках капиталистической экономики и культуры, латиноамериканская архитектура несет на себе отпечаток всех присущих им противоречий. Ее типологию определяют уникальные здания — особняк и комфортабельный многоквартирный дом для состоятельных арендаторов, отель, конторское здание, транспортное сооружение и т. п. Работа над этими зданиями, достаточно обеспеченная в материальном отношении, ведется в порядке индивидуального проектирования, нередко сообразованного с прихотью заказчика. Оригинальность решения проекта

предполагает использование монолитного железобетона, привлечение дорогих отделочных материалов.

Проблема массового, типизированного, индустриализованного строительства (прежде всего жилищного) как проблема, имеющая отчетливую социальную природу, не решается в архитектуре Латинской Америки. Лишь отдельные опыты строительства домов для рабочих и градостроительные начинания передовых архитекторов смогли пробить себе дорогу. Архитектурное творчество, отвлекаясь от социально-архитектурных вопросов, сосредоточивается преимущественно на архитектурно-художественных проблемах. Успехами в этой области прежде всего определяется выдающаяся роль архитектуры Латинской Америки в развитии мирового зодчества середины 20 в.

В пределах этой типологии и творческой проблематики архитектура наиболее экономически мощных стран развивается чрезвычайно интенсивно. В послевоенные годы меняет свой облик архитектурный ландшафт этих стран. Новые постройки уже не выглядят отдельными вкраплениями в старую архитектуру, а образуют собой обширные зоны, широкой сетью распространяются за пределы столиц и крупнейших городов. При этом, однако, не сглаживаются, а обостряются контрасты между районами новой застройки и районами старой архитектуры, не отвечающей нормам благоустроенного жилища. Трущобные кварталы не только сохраняются, но и продолжают расти даже в тех городах, в развитии которых в послевоенное время происходит подлинный переворот. В провинции, где возникают новые центры архитектурного творчества — главным образом в промышленных и курортно-туристических городах,— основную массу зданий продолжают составлять старые постройки. Строительство аэропорта, автостанций и иных зданий, связанных с развитием транспорта, продолжает уживаться с убогой архитектурой сельских поселений, в том числе поселков индейцев, имеющих, например, в глубинных районах Бразилии первобытный характер.

Наибольшего подъема в послевоенные годы архитектура достигла в Бразилии, Венесуэле, Мексике, Колумбии, Аргентине, Чили и на Кубе. Национальные школы первых трех из этих стран развились особенно ярко.

Послевоенная архитектура Бразилии пережила стремительный, но плавный взлет, подготовленный еще в 30-х — первой половине 40-х гг. группой национальных архитекторов, полностью раскрывших свои возможности в 50-е — начале 60-х гг. Среди них в первую очередь надо назвать О. Нимейера, выдающегося зодчего современности, разностороннего мастера, мыслителя в области архитектуры. В его постройках, проектах и во взглядах сконцентрировались существенные особенности бразильской архитектурной школы. «Я стою за почти неограниченную свободу пластических форм, противопоставляя ее рабскому подчинению соображениям техники и функционализма...» (*О. Нимейер, Мой опыт строительства Бразилиа, М., 1963, стр. 40.*),— заявляет сам Нимейер. И действительно, пластически-композиционное, архитектурно-художественное начало является определяющим в его творчестве. Не статистический расчет, характерный для функционализма, а индивидуально-образное толкование композиции лежит в основе архитектурных решений Нимейера. Таково здание фабрики пищевых продуктов «Душен» в штате Сан-Паулу, построенное в 1950 г. Нимейером вместе с Э. Л. Ушоа Кавальканти (р. 1913). Два слитых зала-нефа длиной 300 м перекрыты поперек рядом арок, имеющих вид двойной волны. Этот выразительный силуэт постройки практической надобностью, однако, не обусловлен. Нимейер выступает здесь романтическим интерпретатором технических и пластических возможностей железобетона.



Оскар Нимейер. Собственный дом близ Рио-де-Жанейро. 1953 г. Общий вид.

илл. 271 а



Оскар Нимейер. Собственный дом близ Рио-де-Жанейро. Дворик.

илл. 271 б

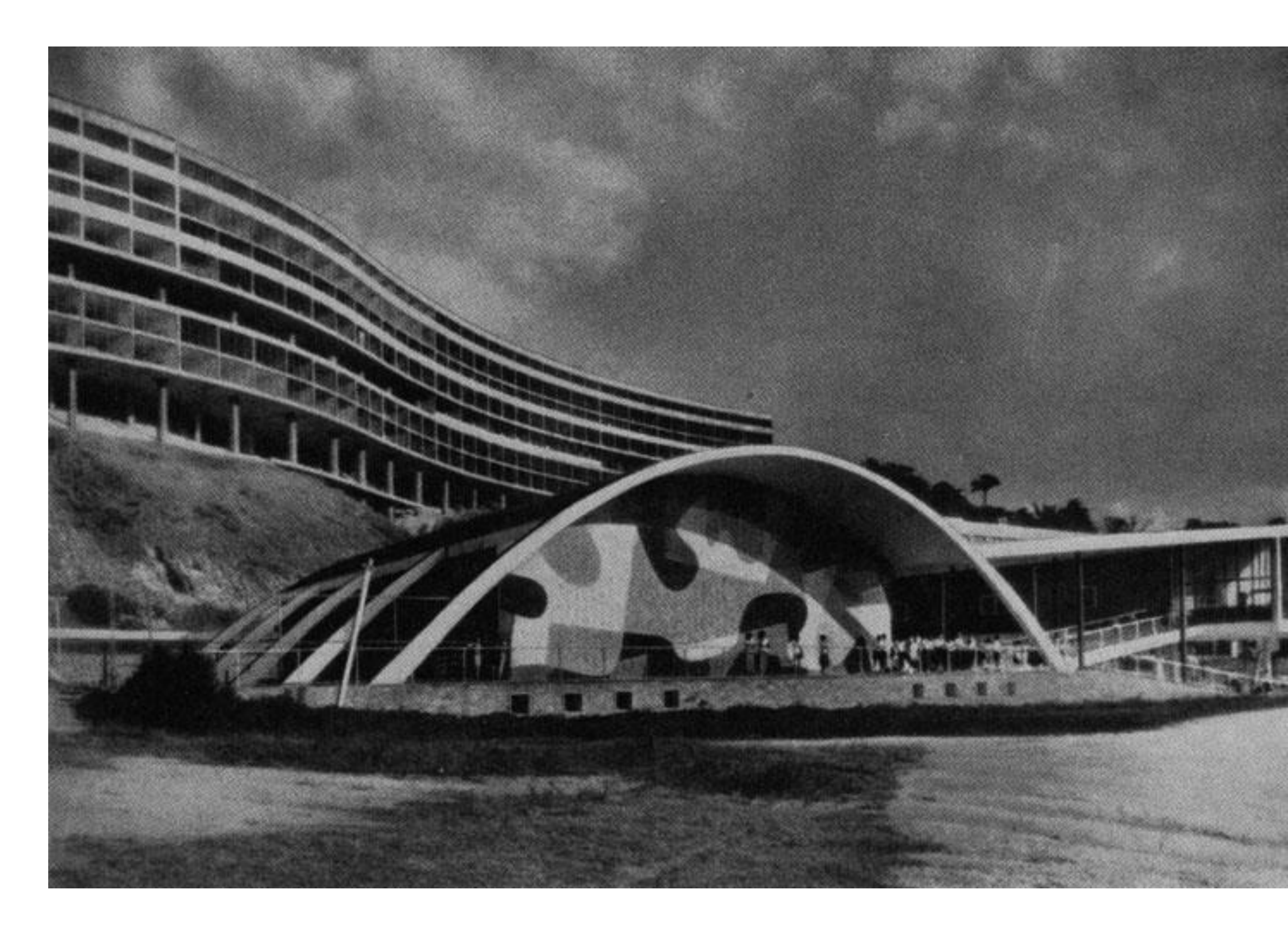
Собственный дом, построенный Нимейером в 1953 г. в окрестностях Рио-де-Жанейро, можно считать характернейшим для архитектуры особняков и вилл в Бразилии. Здесь Нимейер развивает все возможности зодчества, связывающего здание с природой и свободно компонующего интерьер сообразно индивидуальным потребностям обитателя. План здания имеет неправильную текучую форму. Здание изгибается, вбирая в себя садик с бассейном. Скала служит одной из стен. Собственно говоря, стена в привычном ее понимании отсутствует вовсе. Между тонкими опорами, несущими железобетонную изогнутую в плане плиту кровли, проходят перегородки, криволинейные по очертанию. Интерьер

основной части дома либо открыт наружу, либо отгорожен стеклом. Формы здания кажутся сложившимися по законам и ритмам органической природы, подобно поросли, пробившейся среди скал и прилепившейся к ним. Конструкции, созданные из искусственных материалов, в чистом виде в природе не существующих, словно бы приращиваются к пейзажу. В этом ключе решает Нимейер синтез пейзажа и архитектуры и тем самым определяет через архитектурный образ форму связи человека и природы. Здание сливается со стихийной живописностью ландшафта и становится как бы материальным слепком со вкуса, привычки, настроения человека. Эти факторы, а не какие-либо заданные архитектурные силуэты определяют форму постройки. Подобные работы О. Нимейера и произведения его бразильских коллег, пожалуй, наиболее рельефно, в предельных, крайних чертах выразили существенные принципы того течения в послевоенной западной архитектуре, которое часто обозначается термином «органическая архитектура». Отвлеченному техницизму и машинной бесчеловечности функционализма и конструктивизма довоенного времени оно противопоставляет эмоциональное, живописное, свободное от догматической схемы решение. При этом соразмеренное лишь со вкусом личности, вычлененное из социальной, демократической проблематики архитектуры, это течение несет в себе тенденции прихотливого формотворчества, субъективизма, эстетства.

Пластическая свобода, живописное использование материалов свойственны и другим постройкам О. Нимейера. Так, в здании банка Боависта в Рио-де-Жанейро еще в 1946 г. он вводит волнообразно изогнутые стеклянные стены. В комплексе зданий выставки в честь 400-летия города Сан-Паулу (1951—1955) усиливаются поиски скульптурной выразительности железобетонных конструкций, давших чисто формальные эффекты. Но одновременно богатейший по содержанию и возможностям талант зодчего рождает на свет и более строгие и рациональные произведения, подобные поселку Национального центра аэронавтики в Сан-Жозе дус Кампус (1947—1953). В 1961—1962 гг. Нимейер

разрабатывает проекты дешевых жилых домов из сборных элементов.

Пластическая трактовка формы здания, увязывание его с природой, столь яркой и буйной в тропической Бразилии, разработка солнцезащитных устройств, используемых как средство достижения эстетической выразительности,— все эти проблемы охватывают творчество большинства бразильских зодчих. Они решаются при создании построек различного назначения. Л. Коста, относящийся к числу крупнейших бразильских архитекторов, в созданных им многоквартирных зданиях «Нова Синтра», «Бристоль», «Каледония» в Рио-де-Жанейро (1948, 1950, 1954) превращает фасады в сплошные лоджии, защищенные жалюзи, ставнями, керамическими решетками, узор которых обогащает облик домов. К подобным приемам прибегают А. Антунис Рибейру (р. 1905) в многоквартирном доме «Карамуру» в Сальвадоре (1946) и А. Витал-Бразил в треугольном в плане 22-этажном на опорах здании, известном под названием «Банк ди Лавора» в Белу-Оризонти (1951). А. Э. Рейди в жилом ансамбле Педрегулью в Рие-де-Жанейро (1950—1952) создает совершенно необычайные жилые корпуса. Вытянутые на четверть километра, они змеевидно изгибаются вдодь склона холма, повторяя рельеф почвы. В комплекс, рассчитанный на 2—3 тысячи обитателей, входят малоэтажные подсобные постройки, формы которых также поражают динамичностью.



Афонсу Эдуарду Рейди. Ансамбль на холме Педрегулъю в Рио-де-Жанейро. 1950—1952 гг.

илл. 270 а

Подобных эффектов, основанных на конструктивных и пластических свойствах монолитного железобетона, добиваются и создатели крупных общественных сооружений—И. ди Кастру Мелу (р. 1913) в плавательном бассейне в Сап Паулу (1951) со сводом седловидной формы из алюминиевых листов на деревянном каркасе, укрепленном на параболических по силуэту железобетонных арках, а также группа архитекторов (П. П. Б. Бастус и другие), построивших в Рио-де-Жанейро грандиозный стадион Мараканья (1950) с козырьками над трибунами.



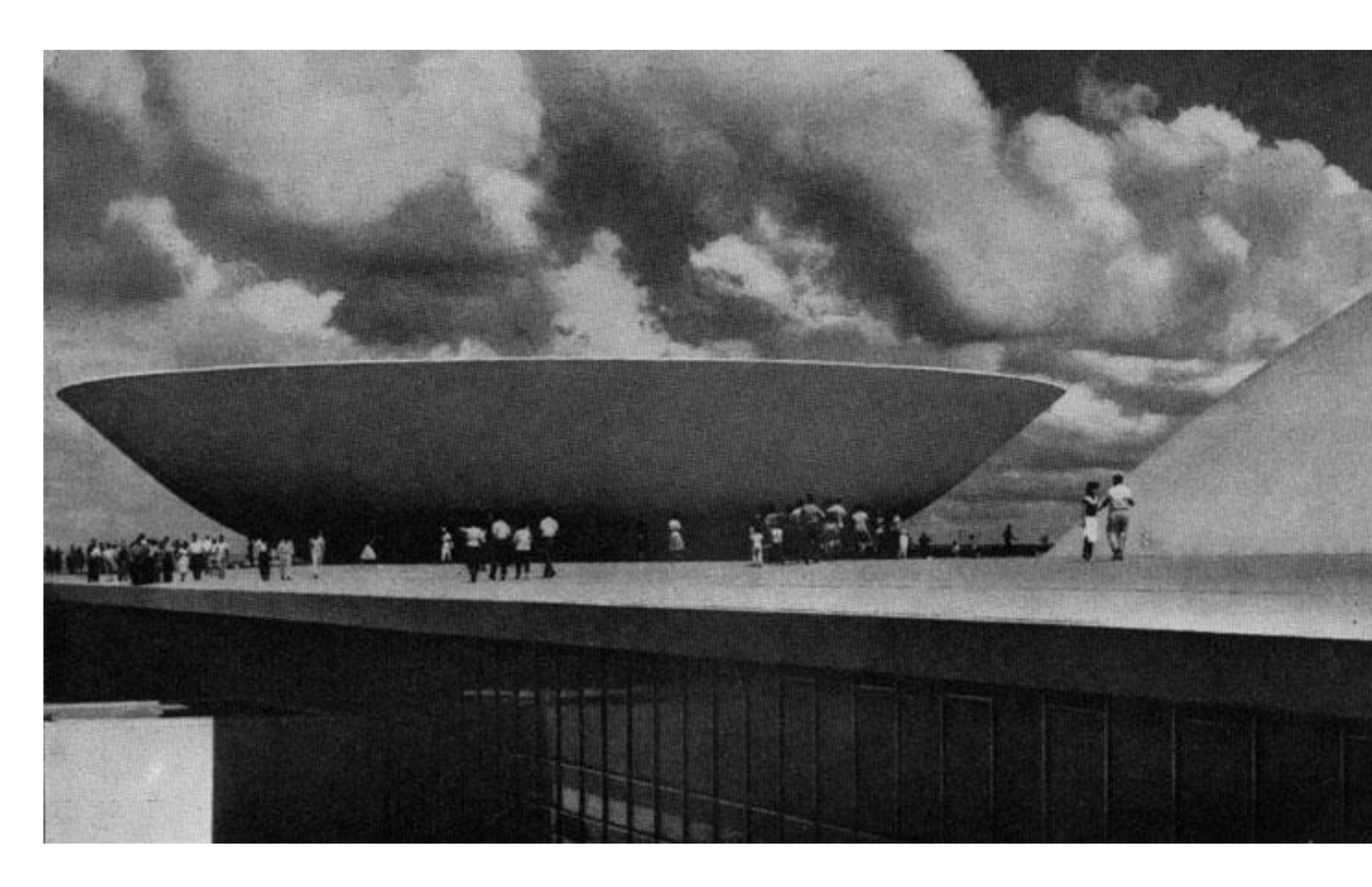
П. П. Б. Бастус, А. А. Диас Карнейру и др. Стадион Мараканья в Рио-де-Жанейро. 1950 г. Общий вид. Аэрофотосъемка.

илл. 270 б

Но все эти многочисленные постройки, видоизменившие облик таких городов, как Рио-де-Жанейро и особенно стремительно застраивающегося Сан-Паулу, отступают на второй план перед созданием новой столицы страны — города Бразилиа (официально открыта в I960 г.). Даже с учетом единичности этого явления строительство Бразилиа — памятника подъема либерально-демократических идей и движения за национальную независимость страны против империализма США в годы правления президента Ж. Кубичека

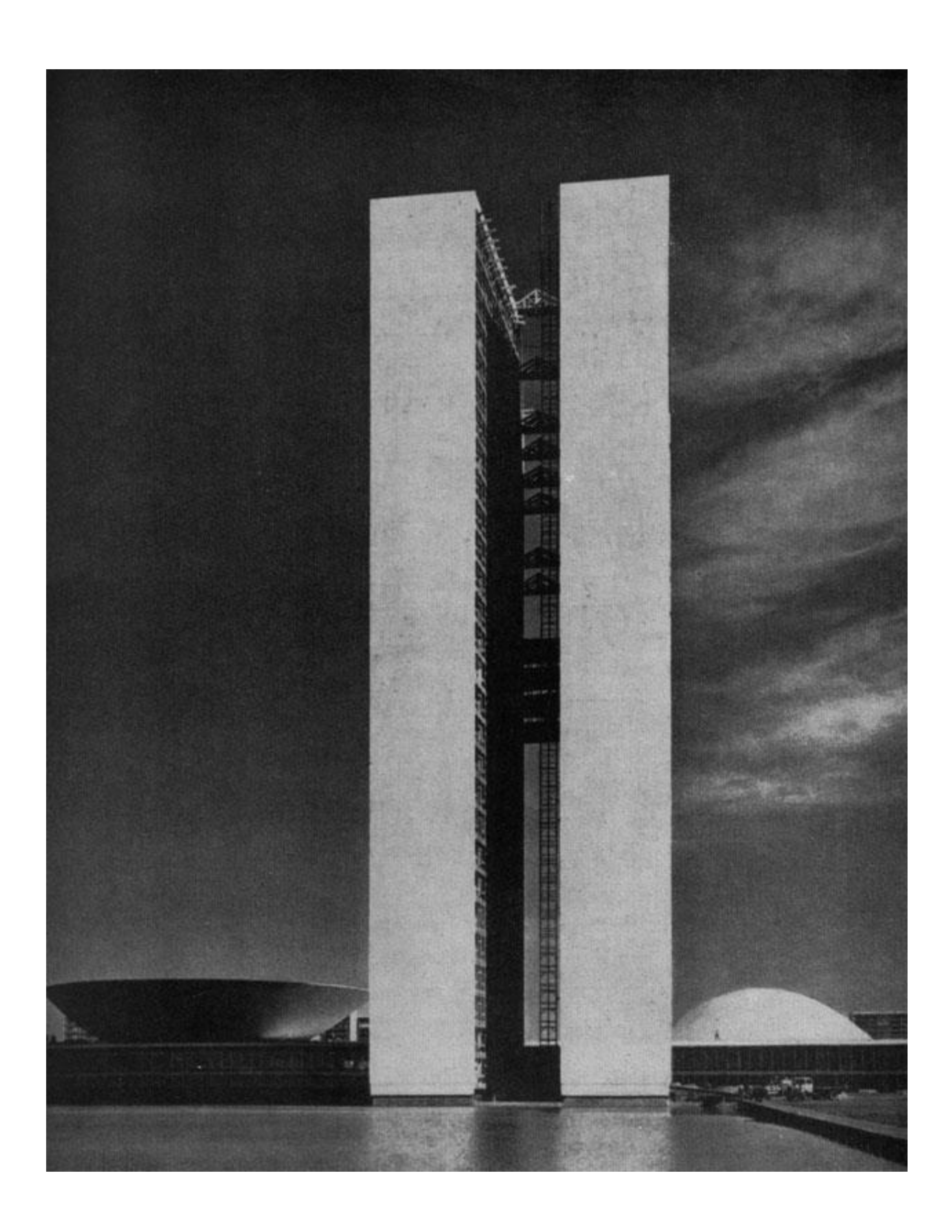
— представляет собой ярчайшую страницу в истории мировой архитектуры середины 20 в. Строительные площадки города Бразилиа стали своеобразным полигоном, на котором талантливейшие зодчие страны произвели смелые испытания своих градостроительных и архитектурных идей, познав в этом и успех и поражения.

План города (принят в 1957 г.), разработанный Л. Коста, напоминает по своим очертаниям самолет. Его крылья (размахом более 12 км) отведены под жилые зоны, а на перпендикулярной к ним оси, на площадях, спускающихся от вокзала к озеру, расположены общественные и правительственные здания. При всем том, что плану присуща известная умозрительность, несомненно сильной его стороной является четкое зонирование территорий, отвечающее самым строгим требованиям современного градостроительства. Кроме жилой зоны в городе выделены зона правительственных зданий, зона развлечений и отдыха, торговые центры (у пересечения главных осей плана в центре города), спортивная зона. Жилые кварталы (их проект дал Л. Ушоа Кавальканти) спланированы каждый как единый комплекс, внутри которого разрешено лишь пешеходное движение. В городе предусмотрены зоны многоквартирных домов, типовых индивидуальных домов и особняков. Предмет специальной заботы составили транспортные магистрали. Из-за формы плана и разреженности застройки они выглядят чрезмерно растянутыми, но их планировка, решение развязок на разных уровнях выполнены продуманно.



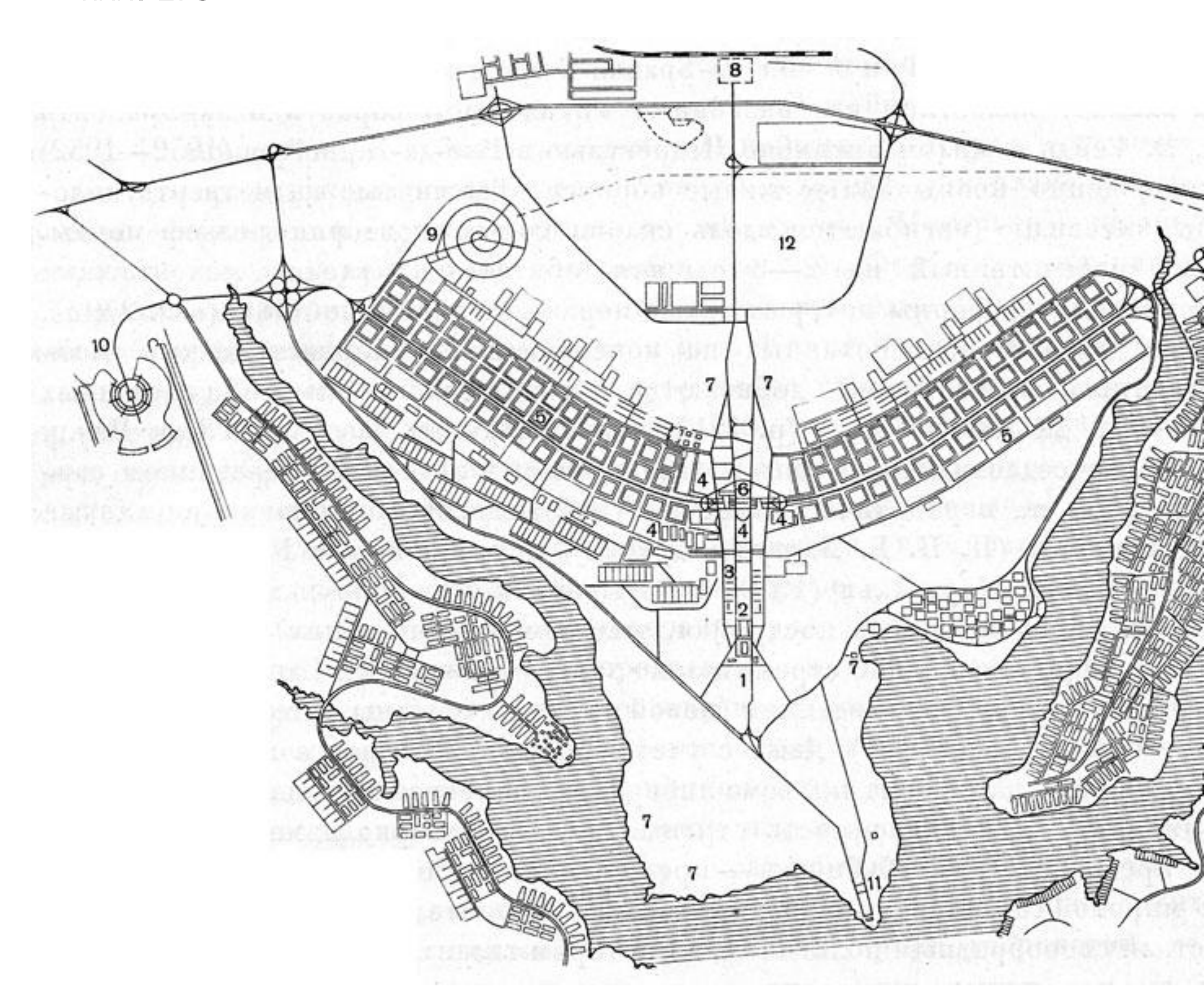
Оскар Нимейер. Здание Национального конгресса в Бразилиа. 1960 г. Зал заседаний Сената.

илл. 272 б



Оскар Нимейер. Здание Национального конгресса в Бразилиа. 1960 г.

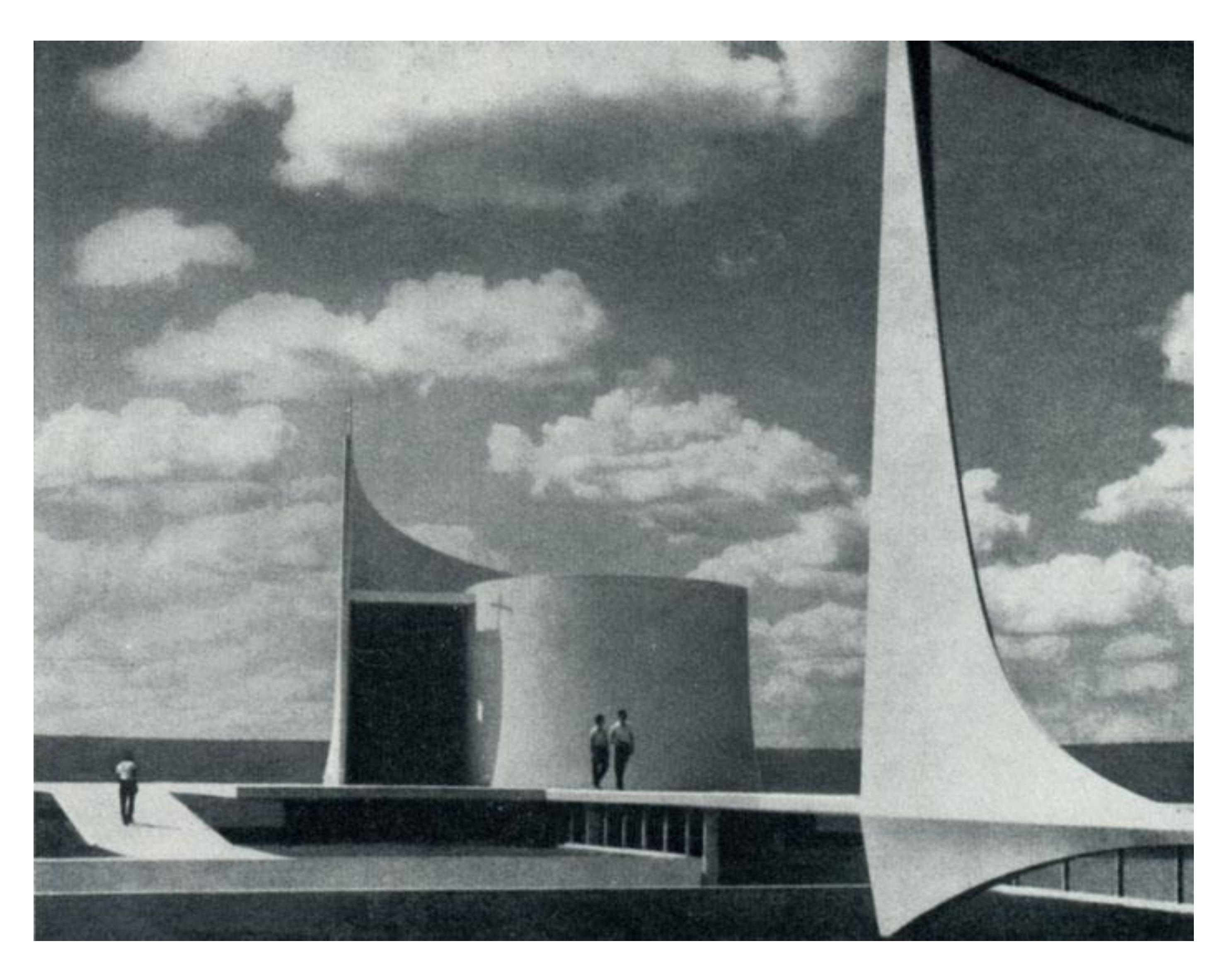
илл. 273



Лусиу Коста. Генеральный план города Бразилиа. 1957 г. 1. Площадь Трех властей. 2, Министерства. 3. Собор. 4. Административные здания, банки и конторы, торговый центр. 5. Жилые кварталы. 6. Зона отдыха и развлечений. 7. Спортивные сооружения. 8. Железнодорожный вокзал. 9. Кладбище. 10. Аэропорт. 11. Дворец президента. 12. Лесопарк.

рис. на стр. 396

На долю О. Нимейера выпало создание главных правительственных и общественных зданий. По его проекту сооружаются 12 зданий министерств по сторонам эспланады, ведущей от центра к треугольной площади Трех властей. На стыке эспланады и площади возведено здание Национального конгресса. Над его основным объемом, покрытым плоской кровлей с нависающими карнизами, поднимается купол Палаты депутатов, чашеобразный зал Сената и высятся два парных небоскреба Секретариата. Композиция здания асимметрична. Она построена по принципу взаимно уравновешенных объемов. Формообразование этого комплекса сложно и необычно. Наиболее привычные для глаза прямоугольные небоскребы вряд ли имеют безусловную функциональную оправданность — скорее они введены ради композиционного эффекта. Наиболее же экстравагантный чашеобразный зал заседаний Сената, сужающийся книзу, как раз имеет строго функциональное обоснование — его объем выражает классическую форму амфитеатра. Четкие геометрические очертания придал Нимейер также Дворцу правительства и Дворцу правосудия, расположенным по двум другим углам треугольной площади Трех властей. Их отличает простота и легкость остекленных объемов. Здания окружены своеобразным периптером из изящных стреловидных опор, на которых держится далеко вынесенная кровля. Выразительность этих сравнительно небольших зданий в ансамбле города была достигнута благодаря мастерскому сочетанию пространства эспланады и площади с объемами построек (все три здания сооружены в 1960 г.). Те же черты легкости, строгой простоты и пластического изящества отличают и архитектуру Дворца президента («Дворец зари», 1958), расположенного за площадью Трех властей на берегу озера. Одновременно, однако, НимеЙер строит в городе и претенциозные здание собора с венцом железобетонных ребер вокруг, имеющих вид языков пламени, и часовню Дворца президента.



Оскар Нимейер. Часовня Дворца президента в Бразилиа. 1959 г.

илл. 272 а

Оценивая достоинства и отрицательные качества города Бразилиа, отмечая чисто формальное архитектурное решение некоторых его зданий и рациональную архитектуру жилых построек, мы в конечном счете приходим к проблеме социально-исторической природы этого смелого опыта бразильского градостроительства. Благодаря таланту архитекторов, героизму и упорству рабочих-строителей этот город был осуществлен в пустынной местности, вдали от развитых центров хозяйства и культуры. Город был построен в

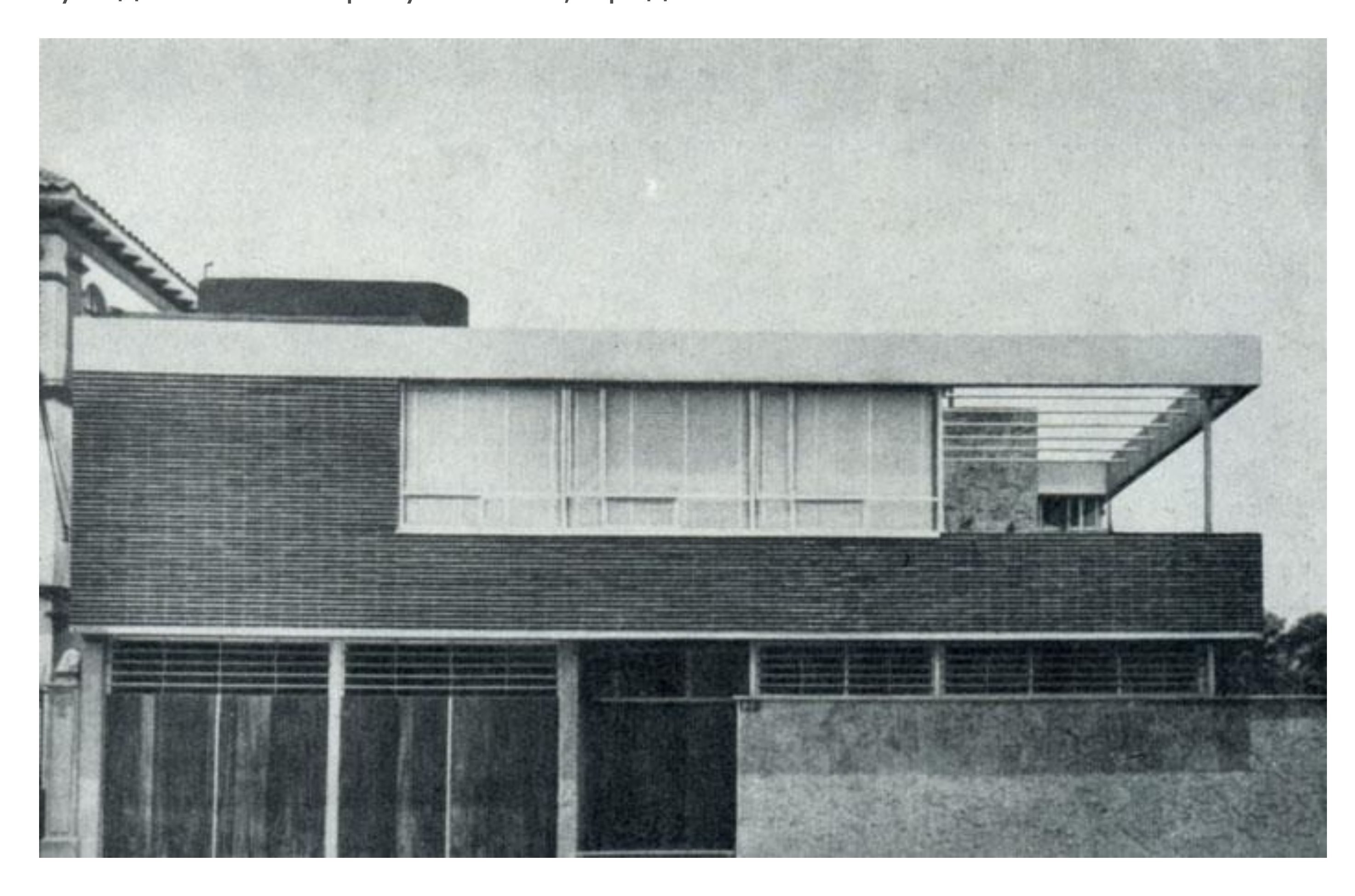
результате волевого акта, благородного стремления создать новую идеальную столицу вместо стиснутого морем и горами, раздираемого чудовищными контрастами Рио-де-Жанейро. Местоположение новой столицы в глубине штата Гояс должно было знаменовать пафос развития и подъема не освоенных еще территорий страны. Проектирование и строительство Бразилиа были проникнуты духом национальной гордости. Но и в плане города, предусматривающем социальное неравенство и предполагающем разделение всех жителей на правительственных чиновников и обслуживающих их людей, а также в разрыве между романтическим замыслом и социальной базой для его осуществления заметны серьезные противоречия. «Мы прекрасно понимали,— пишет Нимейер, вспоминая коллективизм рабочих и архитекторов в строительстве города,— что существующие социальные условия расходятся в этом отношении с духом генерального плана, что здесь встают также проблемы, которые мы не можем разрешить на планшете, даже взывая, как это делали наиболее наивные из нас, к социальной архитектуре,— она невозможна без социалистической базы» (*О. Нимейер, Мой опыт строительства Бразилиа, стр. 48.*). С горечью размышляя о буржуазной атмосфере, сменившей в городе Бразилиа обстановку самоотверженного труда строителей, Нимейер заключает: «...скоро Бразилиа станет обычным капиталистическим городом со всеми его пороками и несправедливостями. Впрочем, мы оптимисты и верим, что обретем утраченное нами и что наши иллюзии обязательно станут реальностью» (*Т а м же, стр. 55.*). Ныне же Бразилиа — пустынный город автомобилей и туристических автобусов.

Архитектура Мексики в годы своего подъема после окончания второй мировой войны также приобрела отчетливо национальный характер. Мексика — одна из немногих стран Латинской Америки, где значительное развитие получила индустриальная архитектура. В этой области работают крупные инженеры и архитекторы, среди которых в первую очередь следует назвать Феликса Канделу (р. 1910), испанца, участника гражданской войны, эмигрировавшего в 1939 г. Ему принадлежат большие заслуги в развитии железобетонных

конструкций, и прежде всего — тонкостенных сводов-оболочек. В числе построек Канделы —склады в Монтеррее (1950), быстро растущем промышленном городе на севере страны. Характерной особенностью творчества Канделы является безграничная вера в конструктивную интуицию, стремление извлечь из возможностей железобетона самые удивительные Эффекты. Примером этому служит причудливая церковь Вирхен Милагроса в Мехико (1954), получившая у жителей города насмешливое название «Вирхен ди Сементо Армадо» («Святая дева Железобетонная»).

Наряду с промышленными центрами быстрый рост переживают курортные города (Куэрнавака около Мехико, Акапулько на берегу Тихого океана) и, разумеется, столица страны. В послевоенные годы выросли новые районы Мехико, а центр города преобразили многоэтажные здания, в большом числе сооруженные на парадных магистралях. Каждому новому району столицы Мексики свойствен свой ритм сети улиц, часто образующих сложные пересечения под острыми углами. Окраинные районы города, расположенного в чашеобразной долине, окруженной кольцом гор, нередко получают свободную пейзанскую планировку (например, пригород-сад Педрегаль, планировка Л. Баррагана, р. 1902). План города, как мозаика, создан из этих районов, прорезанных большими магистралями. Новая застройка не затрагивает, однако, районы колониальной архитектуры, остающиеся своего рода островами-заповедниками. Новые районы, включая сюда фешенебельные, парковые, застраиваются главным образом малоэтажными индвидуальными домами, в разработке композиции которых мексиканские архитекторы проявляют большую изобретательность. Они с мастерством вписывают такие постройки в неровности рельефа, умеют создать богатейшие сочетания материалов различного цвета и фактуры. Призером такой архитектуры может служить частный дом в районе Поланко на улице Жюля Верна (1952, архитектор А. Марискаль). В отделке уличного фасада этого дома сочетаются подчеркнуто грубая цементная стена садика, полированные из дерева красноватого цвета двери гаража, светлые

металлические жалюзи, гладкая железобетонная балка карниза и синий глазурованный кирпич, которым облицована стена второго этажа. Применяя богатую и яркую цветовую гамму, используя глазурованную керамическую отделку, кирпич характерной продолговатой формы, повторяющий форму древнего индейского кирпича, архитекторы сознательно возрождают мотивы доиспанского зодчества. Варьирование материалов свойственно и архитектуре зданий в несколько этажей, предназначенных для поквартирного расселения. Характерной чертой является также строгость силуэта и приверженность к прямым линиям, и углам в планировке и в трактовке объема таких домов. Живописная фантастика собственного дома Х. О'Гормана в Мехико (1956), уподобленного гроту в скале, представляет собой исключение.



Алонсо Марискаль. Особняк в районе Поланко в Мехико. 1952 г.

илл. 265 а



Жилой дом в Сан-Исидро. 1920-е гг.

илл. 265 б

Типичным примером многоэтажных конторских зданий служит дом Секретариата гидравлических ресурсов, построенный в 1950 г. М. Пани (вместе с архи-тектором Э. дель Мораль). Это здание, треугольное в плане, выходит на улицы, сходящиеся под острым углом. Здесь, как и в некоторых других своих постройках, М. Пани выступает проницательным инженером-конструктором. Учитывая сейсмическую опасность зоны Мехико, а также то, что город построен на засыпанном озере, он вводит так называемые плавающие фундаменты, жестко связанные с надземными конструкциями. Здание с его массивным фундаментом опускается в зыбкий грунт. После подземных толчков оно

восстанавливает свое равновесие по тем же законам, по каким действует известная игрушка «ванька-встанька».

Наряду со строительством уникальных зданий в Мехико были осуществлены опыты создания микрорайонов относительно дешевых многоквартирных домов, эти жилые комплексы не смогли разрешить социальные контрасты города; трущобные районы остались по-прежнему. Но подобные начинания, предпринятые именно в Мексике с ее большими демократическими традициями, весьма знаменательны. По проекту Марио Пани (при сотрудничестве Сальвадора Ортега Флореса и др.) в Мехико создаются обширные жилые комплексы «Президент Алеман» (1947—1950) и «Президент Хуарес» (1950—1952). Первый из них состоит из девяти 14-этажных зданий и рассчитан на 1080 квартир. Архитектура этих жилых комплексов строго экономична, каждый метр площади тщательно учтен, композиция объемов и решение фасадов аскетичны.

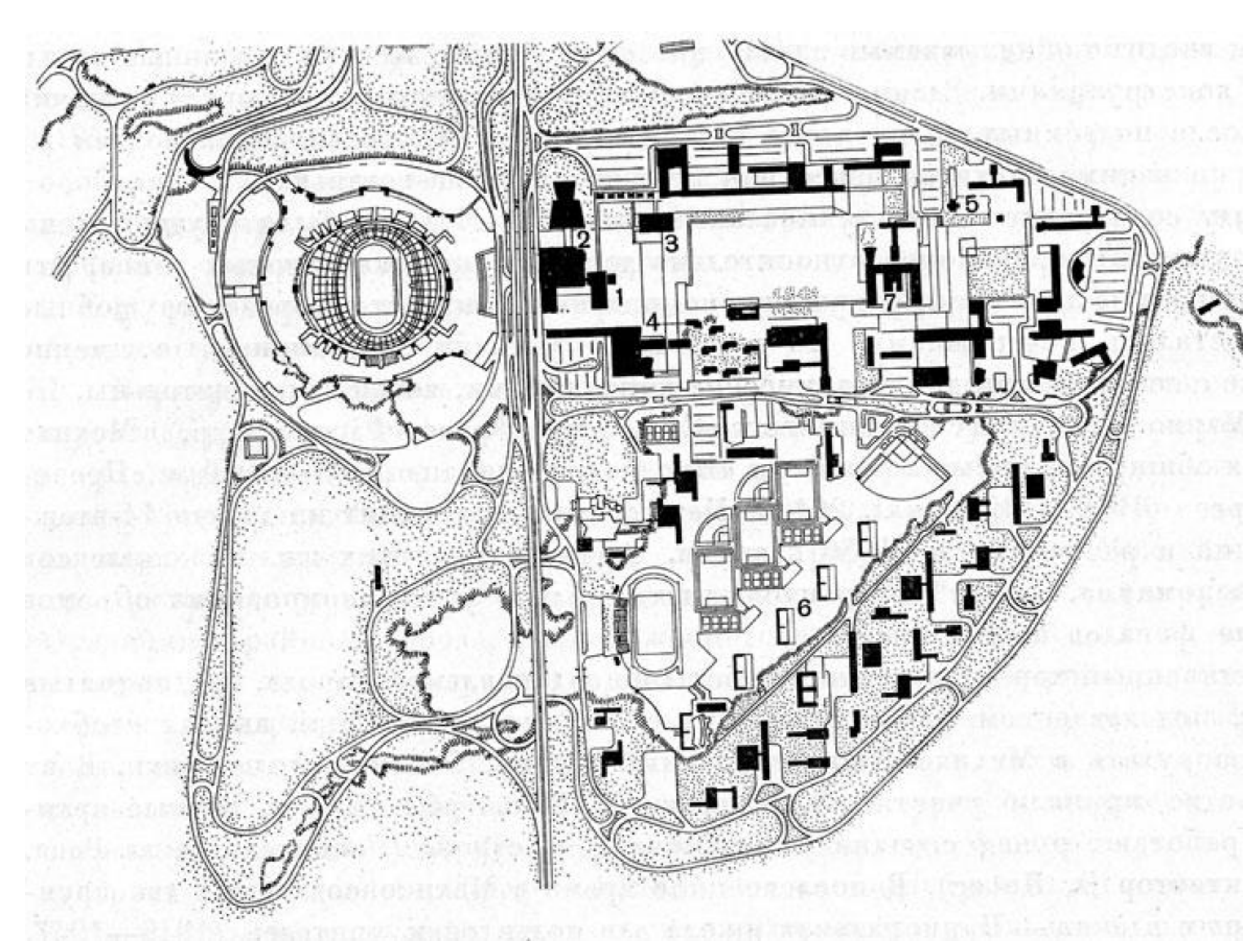


Марио Пани, Салвадор Ортега Флорес и др. Жилой комплекс «Президент Хуарес» в Мехико. 1950— 1952 гг.

илл.264 б

Общественный характер имели и работы по оздоровлению города, предпринятые в 50-х гг. под давлением демократических сил. Рост заболеваний вызвал необходимость соорудить в Мехико благоустроенные рынки, бойни, холодильники. В их строительстве приняли участие Ф. Кандела, Х. Вильягран Гарсиа. Видные архитекторы работают и над созданием больничных построек (Госпиталь де ла Раса, 1952, архитектор Э. Яньес). В послевоенное время в Мехико создаются два крупных учебных здания — Национальная

школа для подготовки учителей (1946—1947, архитектор М. Пани) и грандиозный ансамбль Университетского городка — одно из самых ярких явлений в мировой архитектуре середины 20 в. (рис. на стр. 400). Генеральный проект университета был выполнен в 1946—1951 гг. М. Пани вместе с Э. дель Мораль. Строительство осуществлено в основном в 1950—1954 гг. В проектировании и строительстве приняло участие свыше 100 архитекторов.



Марио Пани, Энрико дель Мораль. Ансамбль Университетского городка в Мехико. 1950—1954 гг. Проект 1946—1951 гг. План. 1. Ректорат. 2. Большая аудитория. 3. Библиотека. 4. Архитектурная школа. 5. Институт ядерной физики. 6.

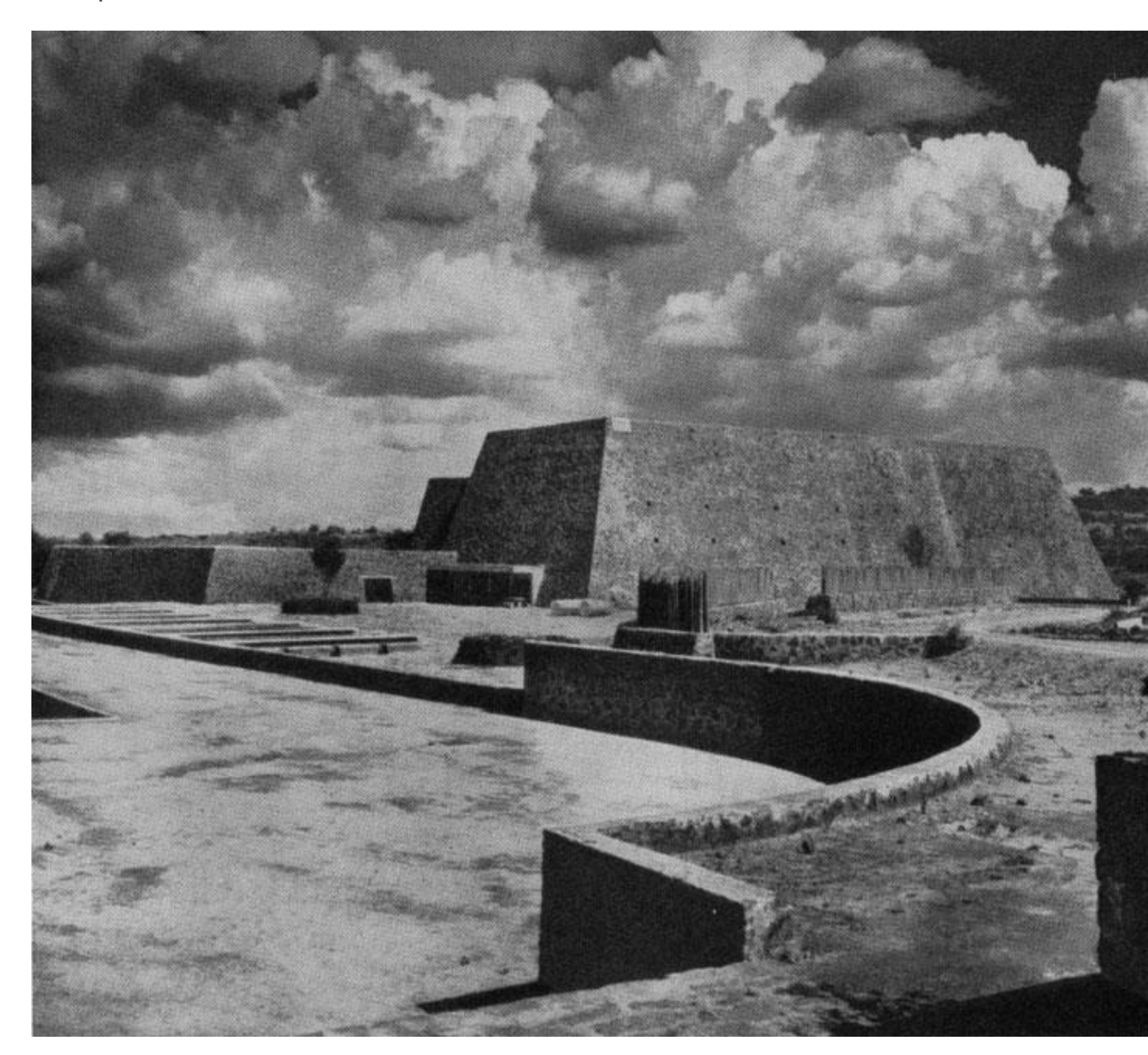
Спортивные сооружения («фронтоны»), 7. Факультет точных наук.

рис.на стр. 400

Университетский городок построен на южной окраине Мехико, на холмистой равнине, покрытой мощным слоем лавы. С большим мастерством архитекторы использовали разные уровни почвы, нашли живописные сочетания вязкой формы застывшей лавы с четкими, ясными формами сооружений. Грубыми кусками черной лавы облицованы цоколи зданий, что создает переход от пейзажа к архитектурным формам. Продуманно решено и озеленение Университетского городка. Весь ансамбль расчленен на зоны, разделенные автомобильными дорогами: учебную зону с возвышающимися над ней зданиями ректората, библиотеки и факультетов точных наук, размещенными, как другие здания, по сторонам прямоугольного сквера; спортивную зону с несколькими футбольными полями, спортплощадками и сооружениями для национальной игры в мяч (так называемые «фронтоны»), вокруг которой расположены жилые дома; зону стадиона, находящуюся по другую сторону автострады Мехико — Акапулько.

К наиболее значительным сооружениям Университетского городка принадлежит здание ректората с многоэтажной остекленной башней (архитекторы М. Пани, Э. дель Мораль, С. Ортега Флорес) и объемным, цветным рельефом работы Д. Сикейроса; библиотека (архитекторы X. О'Горман, Г. Сааведра, X. Мартинес де М. Пани, Веласко) с прямоугольным десятиэтажным по высоте книгохранилищем, глухие стены которого сплошь покрыты мозаикой, выполненной О'Горманом; здание факультетов точных наук (архитекторы Р. Качо, Э. Песчард, Ф. Санчес; росписи выполнены X. Чавесом Морадо); Институт ядерной физики (архитектор X. Гонсалес Рейна) со сводом-оболочкой и стеновыми ограждениями волнистых очертаний. Большой интерес представляет стадион (архитекторы А. Перес Паласиос, Р. Салинас Моро, X. Браво Хименес; мозаичный цветной рельеф работы Д. Риверы) и

«фронтоны», сооруженные архитектором А. Араи в комплексе спортивной зоны.



Альберто Араи. Спортивные сооружения Университетского городка в Мехико. 1952 г.

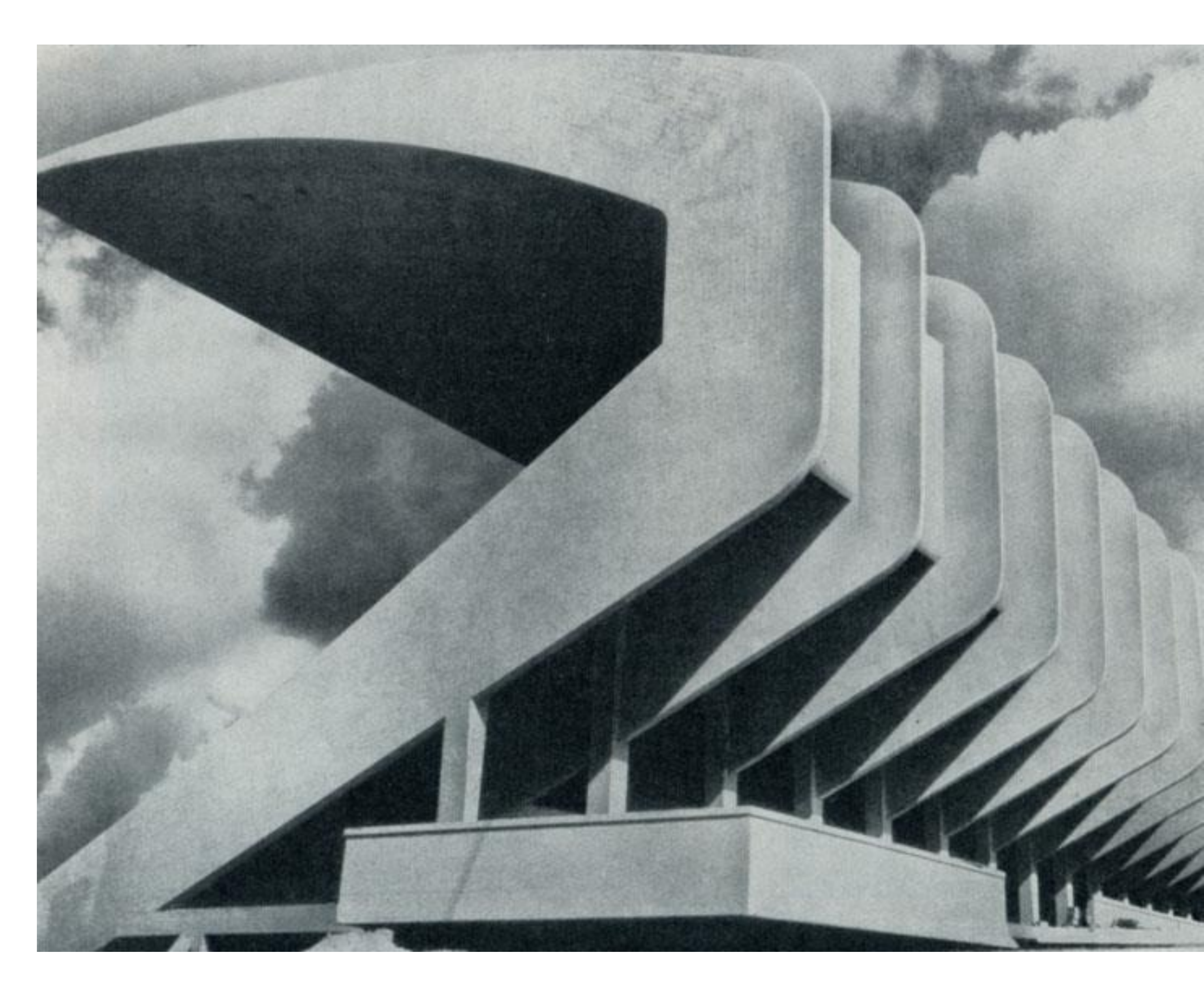
илл. 263

И стадион с его низкой широко раскинутой чашей трибун, облицованных лавой. и возведенные из лавы «фронтоны» с покатыми стенами и лаконизмом суровых форм представляют собой прямое воссоздание древних индейских архитектурных мотивов. Архитекторы Университетского городка нашли пути рационального сочетания современных конструкций с формами и традициями древнего зодчества. Это сочетание составляет национальную особенность мексиканской архитектуры, широко использующей синтез архитектуры и изобразительного искусства и давшей свое решение связи архитектуры и пейзажа. Вписывая свои постройки в ландшафт, мексиканские зодчие, в отличие от бразильских, не растворяют их в природе, а внимательно прослеживают переход от форм пейзажа к господствующим над ними ясным и рациональным, геометрически строгим формам архитектуры.

Своим путем развивается и архитектура Венесуэлы. После второй мировой войны вырвавшаяся на первые места в мире по добыче и экспорту нефти и железа страна получила возможность развернуть бурное строительство. Оно сосредоточено в столице Венесуэлы Каракасе, где радикально перестраивается центр города и сооружаются новые жилые здания для состоятельной части населения столицы. Но в том же Каракасе сохраняются и растут районы трущоб, а провинциальные города, за некоторым исключением (порт Пуэрто де Иеро, созданный в 1950 г. для экспорта железа), пребывают в убогом состоянии. Больше чем какой-либо другой стране Латинской Америки, Венесуэле свойственно развитие промышленного строительства, осуществляемого иностранными фирмами.

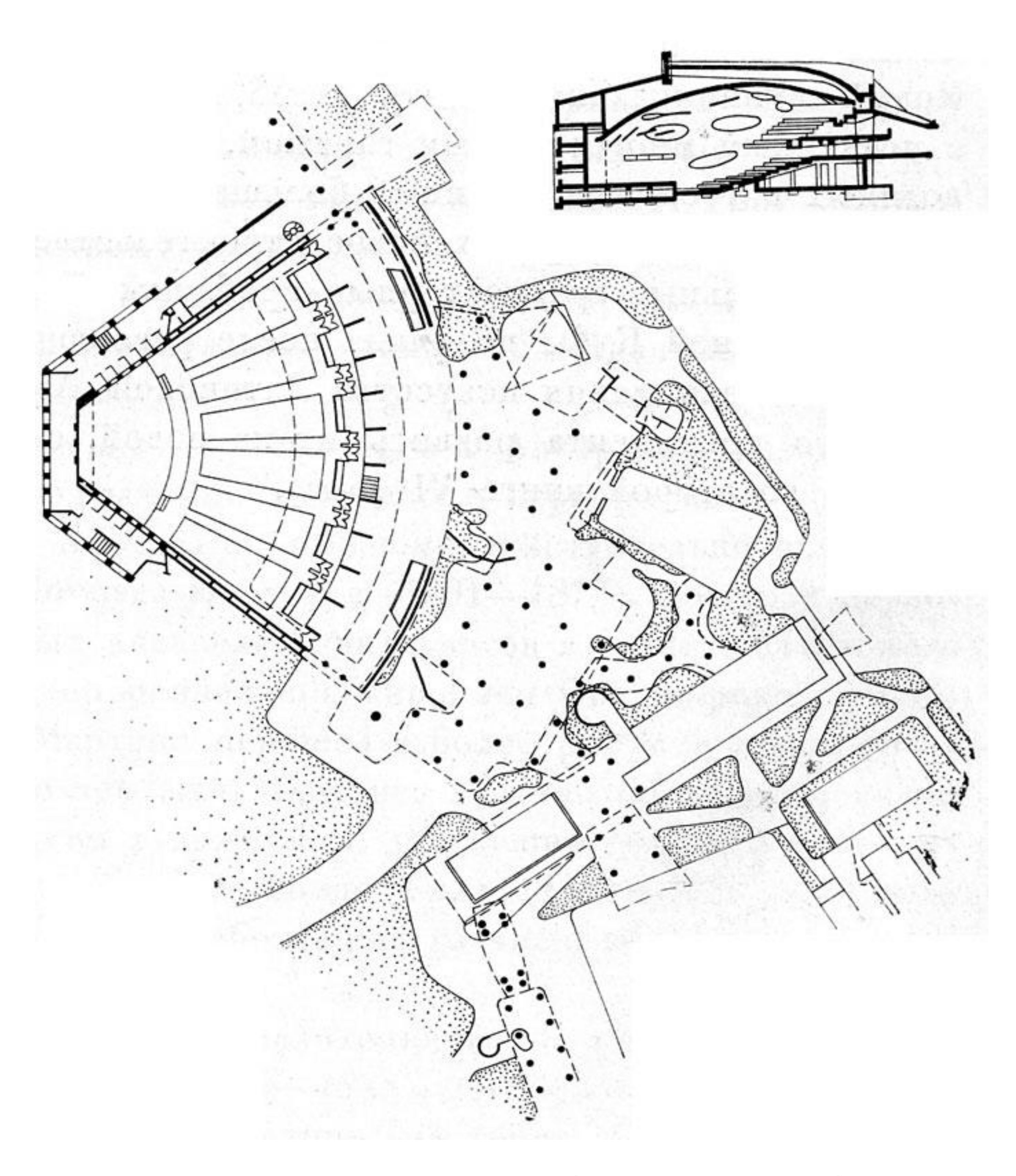
В период лихорадочного строительного бума крупнейшим архитектором страны К. Р. Вильянуэва и молодыми зодчими Г. Бермудесом (р. 1925), Х. М. Галиа (р. 1926) и другими созданы характерные для Каракаса большие комплексы многоэтажных жилых зданий (Серро Гранде, Серро Белен, 1950-е гг., и другие), строго подразделяющиеся по ценам на площадь и, стало быть, по назначению для арендаторов различного уровня достатка, от среднего и выше. Острая нужда в

благоустроенных жилищах обусловила экономические и функциональные решения этих комплексов. Архитектуре же индивидуальных жилых домов Каракаса присущ дух эстетства и формальной изощренности. Эти черты сказываются и в общественной архитектуре, например в парных небоскребах «Башнях молчания» (1950-е гг., архитектор С. Домингес) на Авениде Боливар — новой магистрали для скоростного движения. К. Р. Вильянуэва создает в 1950— 1953 гг. сложный комплекс Университетского городка, включающий в себя стадион с трибунами, покрытыми эффектными ребристыми железобетонными козырьками, а также раковинообразную аудиторию «Аула магна» с примыкающей к ней Крытой площадью.



Карлос Рауль Вильянуэва. Трибуны стадиона Университетского городка в Каракасе. 1950—1953 гг.

илл. 266

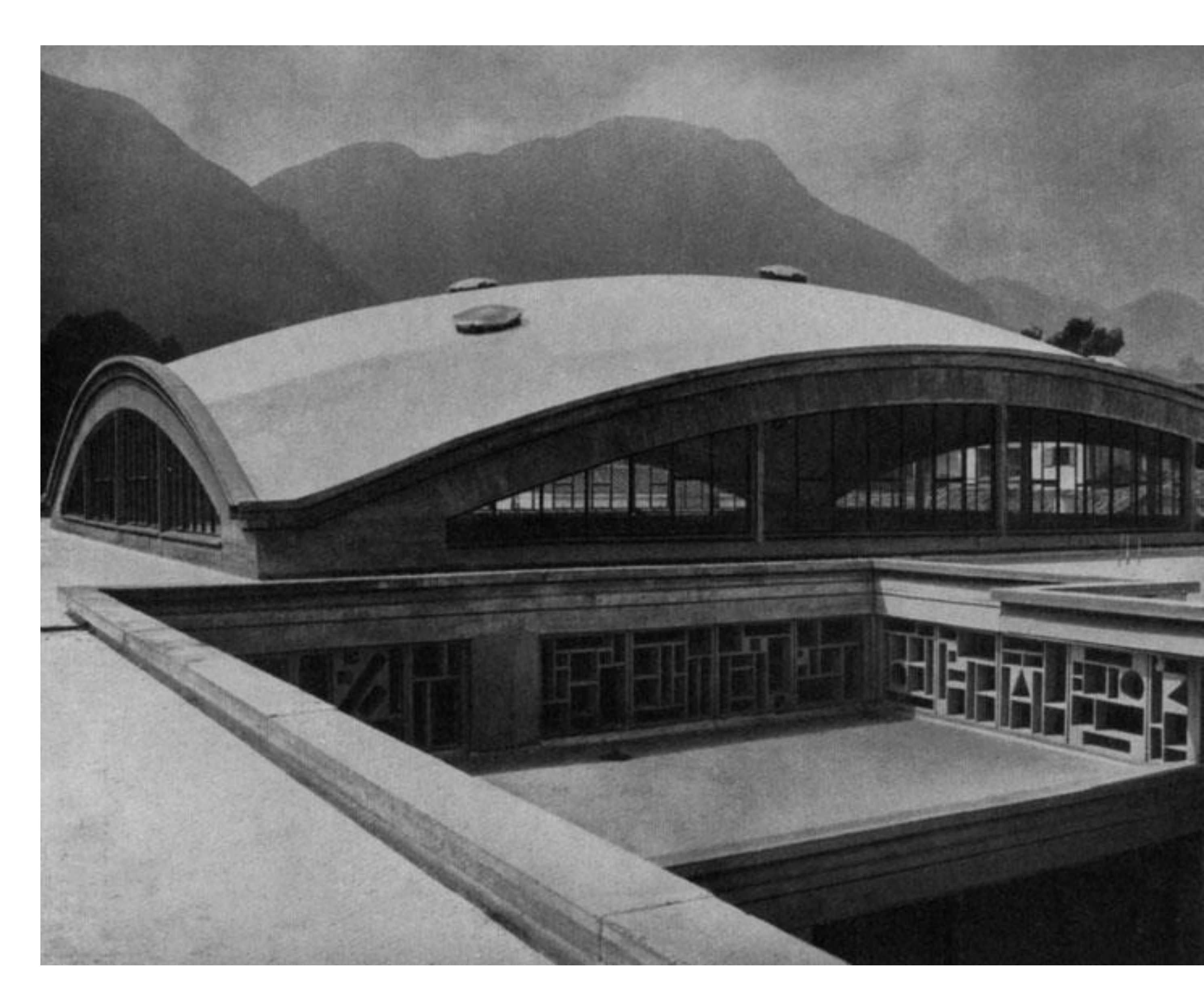


Карлос Рауль Вильянуэва. Аула магна (Большая аудитория) и

Пласа кубьерта (Крытая площадь) Университетского городка в Каракасе. 1950— 1953 гг. План.

рис. на стр. 401

Резкий перелом, хотя значительно меньший по масштабу, произошел в послевоенные годы и в архитектуре Колумбии. Сдвиг в творческих интересах колумбийских зодчих был произведен еще в 40-е гг. посетившим страну испанским эмигрантом X. Л, Сертом. Но лишь в 1950—1953 гг. в Боготе появилось первое многоэтажное здание, выдержанное в стиле функциональной архитектуры,— отель Текендама. Он сооружен архитекторами К. Куэльяром Тамайо, Г. Серрано Камарго и X. Гомесом Пинсоном, построившими в 50-е гг. значительное число общественных зданий. Многие новые здания встраиваются в Боготе в плотную застройку, сохранившуюся от колониального времени, и увязываются со старой архитектурой. С середины 1950-х гг. происходит поворот к новой архитектуре в Перу и ряде других стран Латинской Америки.



Крытый рынок в Боготе. 1950-е гг.

илл. 267

Значительное развитие переживает в послевоенное двадцатилетие архитектура Чили, страны, вынужденной из-за частых землетрясений мобилизовывать большие усилия на восстановление городов. Чилийские зодчие ведут большие градостроительные работы, осуществляя реконструкцию старых районов, планируя и застраивая новые. Большое число новых зданий создано в Аргентине, где работает крупный специалист по железобетонным конструкциям инженер Х.

Дельпини (р. 1897). Одним из наиболее значительных зданий, возведенных в Буэнос-Айресе, является Новый муниципальный театр (1958, архитекторы М. Р. Альварес, М. О. Руис) с подземным многоэтажным гаражом, что становится типичным для зданий, возводимых в тесно застроенных больших городах.

Во всех этих странах новое строительство не обладает возможностью разрешить социальные архитектурные проблемы. Только молодая художественная культура свободной Кубы получила после революции 1959 г. возможность, подхвати» передовые начинания искусства Латинской Америки, впервые в истории Американского континента развить их на новой, социалистической основе (см. главу о Кубе во второй книге YI тома).

Искусство Австралии

О. Прокофьев

Хотя Австралия и стала британской колонией после открытия ее восточной части Куком еще в 1770 г., она начала систематически заселяться лишь с начала 19 в., когда перестала быть исключительно местом для высылки. Одним из средств приманки для эмигрантов была продажа дешевой земли. Вскоре быстро развивается земледелие и особенно овцеводство, причем характерно, что они сразу получили для своего развития капиталистическую основу. Сильный толчок для притока переселенцев дало открытие золота в Виктории в 1851 г. Рост золотопромышленности способствовал быстрому развитию капиталистических отношений. Уже во второй половине 19 в. почти во всех австралийских штатах были созданы свои парламенты. Однако образование единого Австралийского союза относится к самому концу 19 столетия.

Художественная жизнь европейских переселенцев в Австралии развивается лишь с середины 19 в., но и то чрезвычайно медленно и ограниченно.

Одним из первых художников Австралии, имевшим действительно самостоятельное значение, можно считать Конрада Мартенса (1801—1878), который первоначально работал как мастер видовых акварелей-ландшафтов в стиле тщательного документализма. В то время этот жанр пейзажной живописи был широко распространен в Австралии. Постепенно Мартене перешел к более романтической трактовке природы. Лучшие акварельные пейзажи Мартенса обычно посвящены видам красивейшей сиднейской бухты. Другим художником, достигшим большой популярности в Австралии и Англии, был Самюэл Томас Гилл (1818—1880)— первый мастер бытового жанра и особенно сатиры, работавший главным образом в области журнальной графики и литографии.

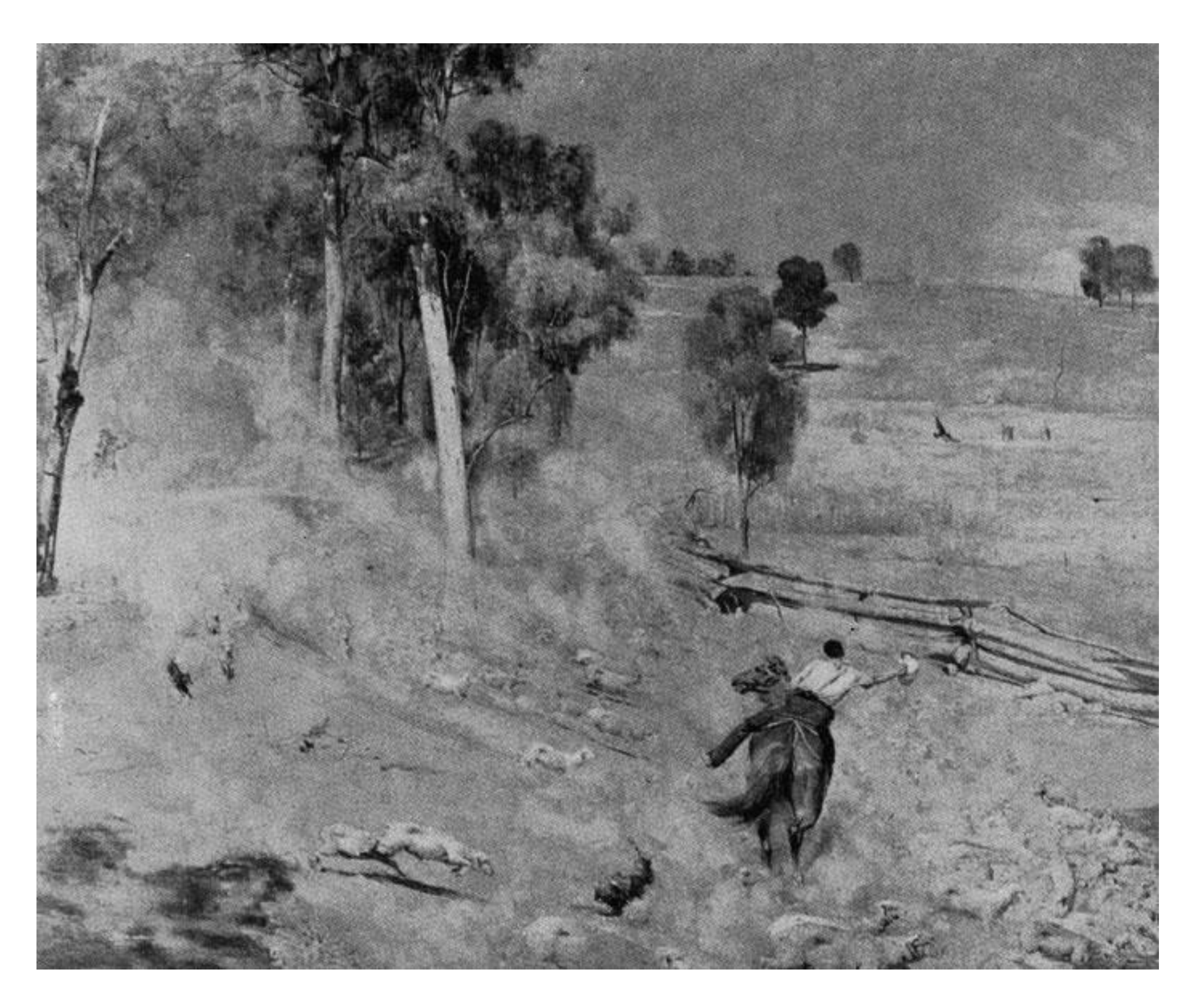
Следующий важный этап развития изобразительного искусства Австралии связан с именем Эбрама Луиса Бювелота (1814—1888), швейцарского живописца, переселившегося в Мельбурн уже пятидесятилетним мастером. Он работал в манере, родственной барбизонской школе, и первый заложил прочные основы реалистической пейзажной живописи в Австралии, «отцом» которой его недаром прозвали. Он добился больших успехов, чем прилежные «документалисты» середины 19 в., находя тонкие тональные отношения и мастерски передавая обобщенное золотистое освещение предвечернего солнца (например, «Летний вечер в Темплстоу», 1866; Мельбурн, Национальный музей Виктории).

Своего расцвета жанровая и пейзажная живопись достигает в Австралии в конце 19 в. Этот важнейший период в развитии национальной живописи связан в первую очередь с именами Томаса Уильяма Робертса (1856—1931), Фредерика Мак-Каббина (1855—1917) и Артура Стритона (1867—1943).

Учившийся у Л. Бювелота, Т. У. Роберте уже в одной из первых своих жанровых картин «Плывущие на юг» (1886; частное собрание) проявляет себя внимательным наблюдателем действительности, избегающим хотя бы малейшего нарушения правдоподобия изображаемого. Показывая палубу корабля, полную эмигрантов,

переселяющихся в Австралию из Европы в поисках новой жизни, что было так типично для той эпохи, Роберте основывался на многочисленных предварительных рисунках, сделанных с натуры.

Более зрелой является картина «Стрижка баранов» (1889—1890; Мельбурн, Национальный музей Виктории). Она привлекает выразительностью остро схваченного момента, оставаясь в то же время почти документальным изображением сцены труда. Действительно, эта картина была создана в результате конкретных наблюдений после поездки в Броклесби, в штате Новый Южный УЭЛЬС, где художником было сделано большое количество эскизов и набросков с натуры. Романтически приподнята по своему характеру работа Робертса «Вперед» (1891; Аделаида, Национальная галлерея Южной Австралии), передающая просторы выжженных бурых саванн со стремительно мчащимся всадником-пастухом, тщетно пытающимся остановить рвущийся к водопою поток овечьего стада. По словам самого Робертса, он в своих работах стремился дать «совершенное выражение одного места и времени, чтобы превратить это в искусство для всех времен и всех мест». Однако больше социальных проблем можно видеть в картине его сотоварища Фредерика Мак-Каббина «Счастье изменило» (1889; Перт, Художественная галлерея Западной Австралии). На фоне пейзажа, поэтического своей мягкостью, на первом плане сидит у костра сгорбившийся пожилой человек фермерского вида. Его безнадежная, почти трагическая фигура резко контрастирует с остальной частью картины. В этой работе привлекает внимание большая серьезность, человечность и сдержанная печаль. К той же группе художников принадлежал и пейзажист Артур Стритон.



Томас Уильям Робертс. Вперед. 1891 г. Аделаида, Национальная галлерея Южной Австралии.

илл. 278 а

После первого расцвета национальной живописи, не получившей, однако, признания в Австралии, многие художники начинают покидать свою родину. Этому способствовали ограниченность рынка для сбыта картин и отсутствие государственной поддержки при полном равнодушии со стороны господствующих классов. В результате почти катастрофической «реэмиграции» австралийских

художников в Европу весь период до первой мировой войны чрезвычайно беден какими-либо художественными достижениями. Среди художников, типичных для Этого периода, можно назвать Джона Рассела (1858—1931), работавшего в это время во Франции. Он писал главным образом портреты, в которых некоторые элементы пуантилизма в живописной технике соединялись с тонкой психологической характеристикой образа. Интересен его портрет Ван-Гога, который последний считал своим лучшим изображением (1886; Амстердам, Штеделиксмузей).

Другим известным художником этого времени был учившийся в Париже, в мастерской Кормона, Джон Лонгстафф (1862—1941), бывший модным портретистом, но заслуживающий внимания своими картинами, посвященными первым Экспедициям, исследовавшим Австралию. В картине «Прибытие Бэрка, Уиллса и Кинга в бухту Купер» (1902—1907; Мельбурн, Национальный музей Виктории) выразительно показаны трагические фигуры до предела изможденных путешественников на фоне пустынного пейзажа, написанного по тщательным этюдам с натуры.

Крупнейшим представителем начавшего развиваться в 20 в. в австралийской живописи академизма был Джордж Ламберт (1873—1930), родившийся в России. Работая в Париже до 1921 г. (куда он уехал из Австралии в 1900 г.), он не воспринял модернистических влияний и интересовался старыми мастерами и Эдуардом Мане. Несмотря на виртуозное мастерство (он был блестящим рисовальщиком), в его живописи подчас чувствуется налет салонности. Типичным для его творчества является эффектный светский портрет «Белая перчатка» (Сидней, Художественная галлерея Нового Южного Уэльса).

Накануне первой мировой войны в Австралию начинают проникать первые веяния модернизма, однако его приверженцы были малочисленны и вплоть до 30-х гг. их искусство не имело особенного значения. После войны получают наконец признание реалисты 1890-х гг., у них

появляются последователи, не обладавшие, впрочем, той же остротой восприятия жизни и в большей степени смыкавшиеся с академическими тенденциями. Среди них можно выделить портретиста Макса Мелдрама (р. 1875). Более прогрессивное значение имела развивавшаяся школа пейзажистов, среди которых в первую очередь следует назвать кроме возглавившего ее А. Стритона Г. Хейзена (р. 1877), Р. Драйсдейла. Эти художники сумели в своих пейзажах передать своеобразие австралийской природы.

Новый этап в австралийском изобразительном искусстве начинается в 30-х гг., когда в нем активизируются модернистические течения и все более резко обозначаются две основные тенденции — реализма и формализма (главным образом сюрреализм). Однако следует отметить, что у ряда крупных художников современности наблюдается иногда противоречивое соединение, по сути, противоборствующих между собой традиций. Отдельные реалистические достижения могут соседствовать с чисто формальными экспериментами. Показательно в этом отношении творчество Уильяма Добелла (р. 1899)— одного из видных живописцев Австралии, учившегося в Сиднее и Лондоне. Если его ранние пейзажи и жанровые сцены имели несколько бесстрастный и объективно-констатирующий характер, то в 30-х гг. в его живописи проявляется более активное и острое восприятие действительности, манера письма становится более энергичной. Подчас, однако, видна и склонность Добелла к экспрессионизму. Посвятив свое творчество преимущественно портрету, он добивается иногда большой остроты и выразительности характеристики, особенно в серии портретов представителей австралийской армии и народа, написанной в 40-х гг. Среди лучших портретов Добелла—«Маргарет Оллей» (Сидней, Художественная галлерея Нового Южного Уэльса), портрет киприота (1940; Брисбейн, Куинслендская художественная галлерея). Иногда выразительность передачи портретируемого граничит с сатирическим шаржем, как, например, в «Женщине из Южного Кенсингтона» (1937; Сидней, Художественная галлерея Нового Южного Уэльса).

Указанные экспрессионистические тенденции иногда ведут и к деформации («Портрет Марии Гилмор», 1955—1957; там же).

Другим крупнейшим современным художником Австралии является Расселл Драйсдейл (р. 1912). Увлекаясь в начале своего творчества (конец 30-х — начало 40-х гг.) примитивизмом, он постепенно переходит на позиции реалистического воспроизведения действительности, его работы становятся более убедительно материальными, правдивее передается пространство. Лучшим работам Драйсдейла присущи характерная сдержанная суровость и внутренний драматизм, не выражающийся, впрочем, в изображении какого-либо внешнего сильного действия. Среди лучших его произведений — портрет двух детей (1946; Мельбурн, Национальный музей Виктории)—парное изображение мальчика и девочки, образы которых полны внутренней настороженности и какой-то затаенной печали. Ощущения трагизма полна картина «Белая гора» с фигурой туземной женщины, держащей на коленях своего ребенка, на фоне сурового и пустынного желто-рыжего пейзажа со смутно белеющей вдали горой. Драйсдейл любит изображать дикие пейзажи горных районов своей страны, иногда склоняясь к причудливым, почти сюрреалистическим эффектам, не впадая в крайности этого направления, как, например, Джеймс Глисон, откровенно подражающий Сальвадору Дали.

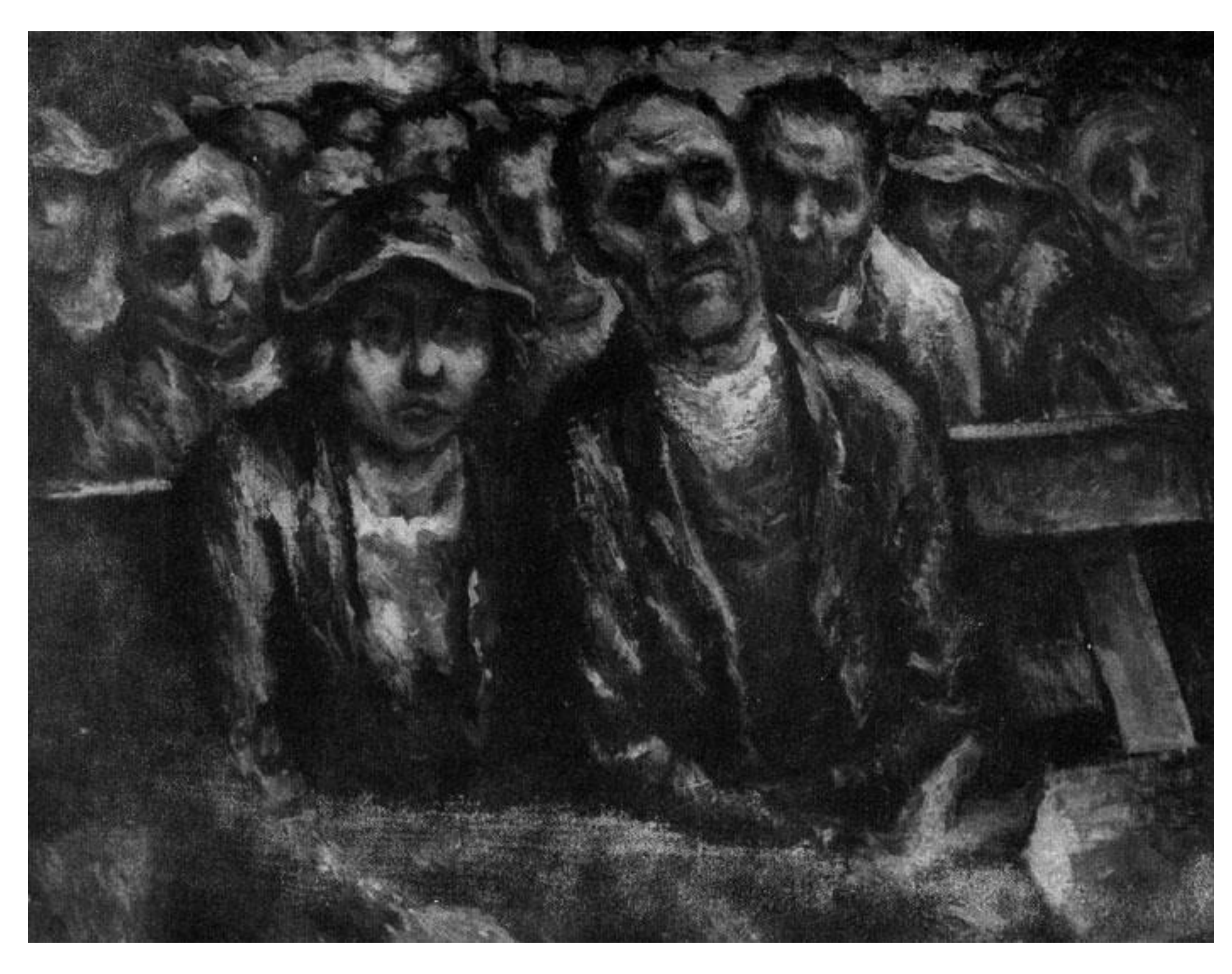


Расселл Драйсдейл. Двое детей. 1946 г. Мельбурн, Национальный музей Виктории.

илл. 278 б

Во время второй мировой войны политическая активность австралийского народа перед лицом угрозы фашизма и агрессии японских захватчиков способствовала усилению роли Коммунистической партии, а в искусстве — реалистических тенденций. В работах художников Герберта Мак-Клинтока, Виктора О'Коннора, Дж. Бергнера проявляются социальные мотивы, причем последний своеобразно использовал традиции

Домье и раннего Пикассо («Едоки тыкв», 1940; Мельбурн, Музей современного искусства Австралии). Но наиболее сильным художником этого направления следует признать Ноэла Кунихана (р. 1913)—графика, тесно связавшего свое творчество с коммунистическим движением в Австралии. Он делает рисунки для коммунистических газет, плакаты, ему принадлежат серии гравюр на линолеуме «Шахтеры» (1946), «Мир или война» (1950). Начиная с 1941 г. он проявил себя и как талантливый живописец, которому свойствен смелый реализм, о чем свидетельствуют его портреты и особенно жанровые картины, как, например, «На собрании» (1944—1948; частное собрание), где выразительно переданы образы простого рабочего люда.



Ноэл Кунихан. На собрании. Между 1944 и 1948 гг. Частное собрание.

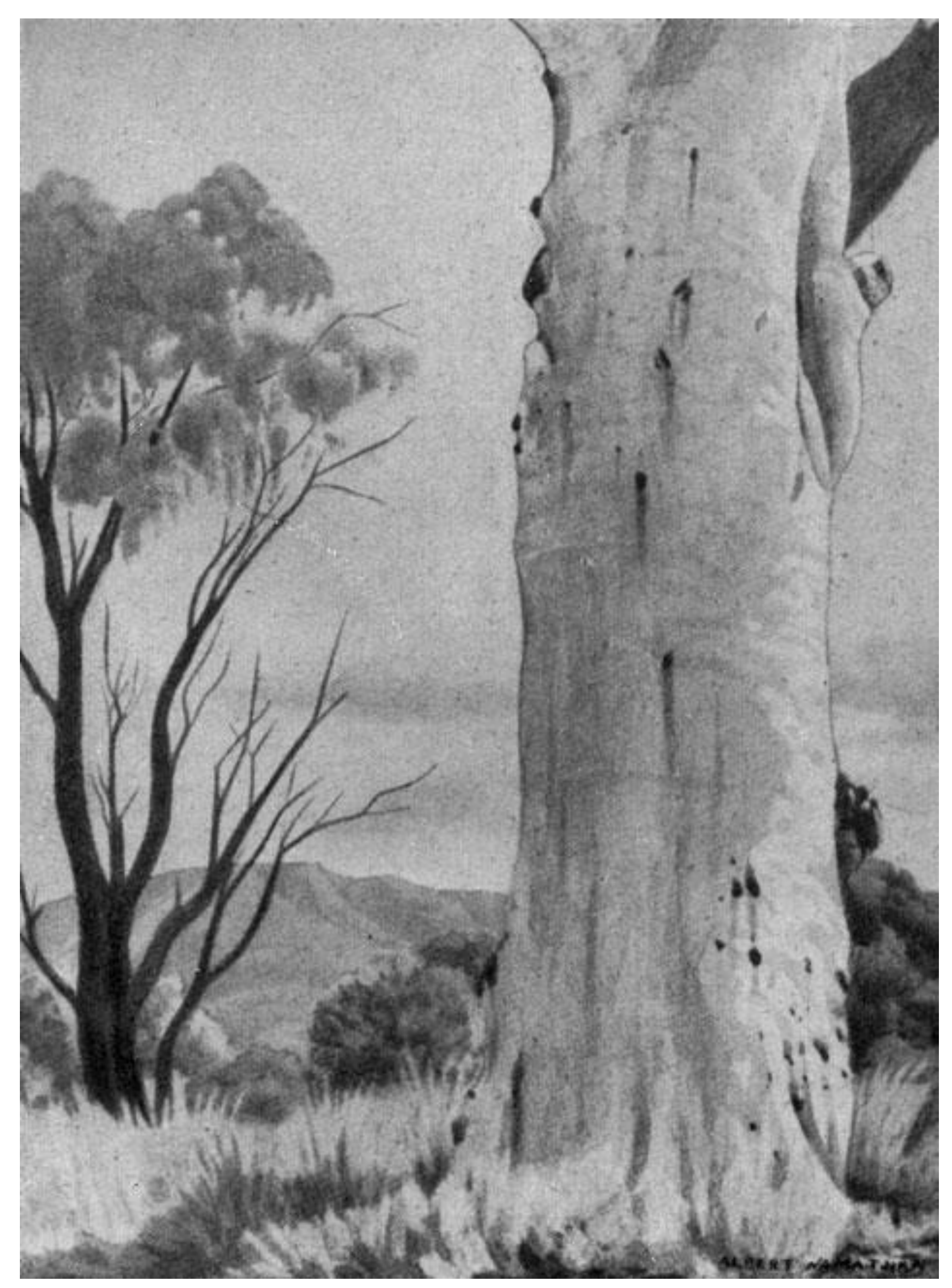
илл. 279 а

После второй мировой войны усиливается расслоение основных художественных направлений, с одной стороны, от символических и религиозных до чисто абстрактных — «обозначенных исключительно живописным процессом и выбором материалов», и, с другой стороны, до различного рода попыток найти выход из беспредметного искусства, подчас, однако, довольно наивных и неумелых. Если центром «абстрактного экспрессионизма» становится Сидней, где, по существу, культивируется подражание американскому авангардизму, то в Мельбурне наблюдается попытка противопоставить ему фигуративное искусство. Инициатива принадлежит группе художников, образовавшейся в конце 50-х гг., в которую входят Роберт Дикерсон (р. 1924), Клифтон Пьюдж (р. 1924), братья Артур Бойд (р. 1920) и Дэвид Бойд (р. 1924). Однако их искусство ищет новые средства выражения в соединении примитивизма и элементов сюрреализма и экспрессионизма.

Борьба противоположных тенденций, хотя и в меньшей степени, наблюдается также и в современной австралийской скульптуре. В начале века крупнейшим скульптором считался Бертрам Мак-Кеннал (1863—1931), работавший в академическом плане и ваявший суховатые мифологические статуи («Цирцея»; Мельбурн, Национальный музей Виктории). Крупнейший современный скульптор Австралии Линдон Дадсуэлл (р. 1908), отдавший известную дань академическим темам («Рождение Венеры», Мельбурн, Национальный музей Виктории), а в последнее время делающий «экскурсы» в область абстрактных форм, все же наиболее самостоятелен и интересен своими напряженными реалистическими портретными работами—«Голова австралийца» (1940-е гг.), «Том Чаллен».

Общая картина современного искусства Австралии будет неполной, если не сказать несколько слов о совершенно

своеобразном искусстве коренных жителей Австралии, так называемых аборигенов. Оно возникло совсем недавно, в середине 30-х гг., почти в самом центре страны, когда его создатель, талантливейший живописец-самоучка из племени аранда, Альберт Наматьира (1902 — 1959), начал писать акварелью пейзажи своего родного края. В сходном стиле начали писать и его сыновья, а также братья Парерултья и другие семейства этого племени, в результате чего родилась самобытная школа пейзажной живописи. Ее представители, каждый по-своему, в технике акварели, развивает особенности Этого красочного и реалистического в своей основе стиля. Для работ такого рода характерна свежесть цветовой гаммы с яркими локальными тонами, не нарушающими, однако, общей гармонии и сочетающимися с тщательной и любовной передачей подробностей. Пейзажи отличаются своей непосредственностью и полны какой-то праздничности настроения; чаще всего это стремительные склоны гор, усеянные кустарником, перемежающимся причудливыми скалами, или же развесистые эвкалипты с толстыми стволами, окруженные пышной травой. В пейзажах тонко передана воздушная перспектива, иногда они несколько приближаются к декоративному панно. В творчестве А. Наматьиры наиболее сильно и органично проявились черты живописи аборигенов.



Альберт Наматьира. Горы Макдоннел, эвкалипт. Акварель. 1944 г. Частное собрание.

илл. 279 б

Многообразие и сложность художественной жизни сегодняшней Австралии отражаются в борьбе различных направлений изобразительного искусства. И хотя реалистические тенденции не являются преобладающими, их значение велико, ярко проявляясь как в творчестве передовых

австралийских художников, так и в подлинно народном искусстве аборигенов.

Искусство стран Азии и Африки

Введение в искусство стран Азии и Африки

Б. Веймарн

С искусством стран Азии и Африки мы знакомили читателей в первых двух томах «Всеобщей истории искусств». В древности и в средние века цивилизации Египта, Передней и Средней Азии, Ирана, Закавказья, Индии, Китая и многих других азиатских и африканских стран играли первостепенную роль в истории мировой художественной культуры. Однако в новое время, в период формирования и развития капиталистических отношений, ведущая роль в мировой экономике и культуре перешла к странам Европы. Капиталисты Европы, а затем и Америки, используя свои исторически сложившиеся преимущества, начиная со времени «первоначального накопления» в течение нескольких столетий проводили в отношении большинства стран Азии и Африки жестокую колониальную политику. Они обесчестили себя позором работорговли, принесшей страдания миллионам африканцев; нажили огромные состояния на эксплуатации угнетенных народов. Социально и экономически заинтересованный в отсталости колоний и полуколоний, капитализм сохранял и поддерживал в Азии и Африке феодальные и дофеодальные общественные отношения. В условиях колониализма некогда высокие древние культуры пришли в состояние застоя, а затем и упадка.

В конце 19 и в начале 20 в., когда капитализм вступил в свою высшую и вместе с тем последнюю стадию — империализма,— произошел окончательный передел мира между финансовыми монополиями. Наступил самый темный период мрачной ночи колониализма. Почти все народы

Азиатского и Африканского материков находились в колониальной зависимости от империалистических государств, и населявшие их народы влачили тяжелую долю бесправия и угнетения.

Все же и в этот период состояние искусства в странах Азии и Африки не представляло однообразной и безнадежной картины полного упадка. В зависимости от уровня культурного развития сохраняли силу и мощь художественные традиции, которые даже в условиях колониального угнетения были живым источником народного творчества. Вместе с тем в ряде стран уже в это время под воздействием национально-освободительного движения появились ростки нового искусства. У азиатских народов России, несмотря на колониальную политику царизма и вопреки ей, происходил начавшийся еще в 18—19 столетиях исторически-прогрессивный процесс активного взаимодействия с передовой русской демократической культурой. Среди стран Азии была также Япония, сохранившая в 17—19 вв. свою независимость, поздно, но очень решительно ставшая на путь капиталистического развития и в начале 20 столетия занявшая место в ряду империалистических государств.

Искусство Японии — развитой капиталистической страны — за последние 70— 80 лет прошло типичный для буржуазного мира, полный противоречий путь. Художественная культура Японии играет заметную роль в современном мировом искусстве. В своеобразных формах, связанных с особенностями исторического развития страны и ее культурными традициями, в Японии нашли свое выражение основные эстетические проблемы, характерные для капиталистического мира. В частности, следует отметить относительно широкое развитие прогрессивных реалистических направлений, опирающихся на подъем массового движения за мир и демократию. Достаточно упомянуть такие всемирно известные явления, как картины Ири и Тосимо Маруки «Ужасы Хиросимы»—полный накала страстный призыв художников против войны, за мир и свободу народов.

Особое место в современной мировой художественной культуре занимают складывающиеся в странах Азии и Африки, сбросивших цепи колониального угнетения, новые национальные художественные школы.

Национально-освободительное движение народов колоний, возникшее еще в 19 столетии, усилилось в период империализма. Новые важные черты получила борьба в колониях в результате Великой Октябрьской социалистической революции в России. Выстрелы «Авроры», раздавшиеся 25 октября 1917 г. на далекой северной реке и возвестившие о крушении капитализма на одной шестой части земного шара, были услышаны угнетенными народами на всех континентах. В последующие годы пример Советского Союза — первого в мире социалистического государства — неизменно воодушевлял народные массы всего мира на борьбу с империалистическим рабством.

В большинстве колоний возрождение литературы и различных видов искусства— сложение национальных художественных школ — началось вместе с зарождением нации и возникновением национально-освободительного движения.

Процесс этот имел свои характерные черты в каждой стране, у каждого народа в зависимости от уровня социально-экономического и культурного развития, особенностей национально-художественных традиций, культурных взаимодействий с другими странами мира и, конечно, от силы и размаха революционной борьбы трудящихся масс.

Однако в развитии искусства колониальных и зависимых стран проявились и общие черты. Уже в первый период объединения национальных сил против империализма и колониализма в искусстве народов, боровшихся за свое освобождение, наряду с ориентацией на опыт современного мирового искусства закономерно и неизбежно возникали течения, ставящие своей целью возрождение искусства на основе национальных художественных традиций. Эта закономерность, общая для культуры всех борющихся с

колониализмом стран, в Индии проявилась еще в начале 20 в. в движении, получившем название Бенгальского Возрождения. Во главе этого движения стояли художники Абаниндранатх Тагор, Нандалал Бос и другие крупные деятели индийской культуры. Бенгальское Возрождение было тесно связано с освободительной борьбой широких масс индийского народа и воплощало в своих образах идеи общеиндийского движения Свадеши (собственное производство). Это движение включало в свои цели не только бойкот английских товаров, но и создание основ национальной экономики и культуры.

Задачи национально-культурного возрождения в тесной связи с освободительной борьбой возникли, хотя и несколько позднее, в странах Ближнего Востока, рти цели, например, преследовало движение Тамсир (египтизация), объединявшее в 20—30-е гг. нашего века в своих рядах передовую патриотически настроенную интеллигенцию Египта. В 30-е гг. новые национальные художественные школы еще в условиях колониального и полуколониального режима начали формироваться в странах Азии и Африки.

Все эти движения, стремившиеся возродить национальную художественную культуру, несли в себе важные прогрессивные тенденции, имели ярко выраженную антиколониалистскую направленность и прямо или косвенно были связаны с освободительной революционной борьбой. Однако на этом этапе национально-освободительного движения, когда в борьбе с колонизаторами наряду с трудящимися принимали участие национальная буржуазия и иногда помещики, лозунг возрождения национальной культуры имел свои внутренние противоречия. Наряду с демократическим, антиколониалистским, прогрессивным содержанием он включал и буржуазно ограниченные, националистические идеи. Борьба двух культур — демократической и революционной,— возникая у колыбели начавшей формироваться буржуазной нации, порождала в искусстве наряду с передовыми действенными идеями также идеи консервативные, связанные с идеализацией прошлого и влекущие художника в сторону от жизни с ее острыми

социальными вопросами. Рядом с живым, активным, реалистическим искусством имели место тенденции отвлеченной и безжизненной стилизации.

В борьбе художественных течений, отражавших разные по идейно-классовому содержанию эстетические взгляды, важную роль играло взаимодействие с искусством Европы и Америки, а также отношение к мировому реалистическому художественному наследию. Бесспорно прогрессивным было обучение молодых национальных мастеров у европейских художников-реалистов. Лучшие художники 20— 30-х гг., такие, как А. Шер-Гил в Индии, скульптор М. Мухтар в Египте и многие другие, понимали, что национальной традиции надо следовать не слепо, а творчески оплодотворять ее жизненной правдой, почерпнутой из окружающей художника действительности, и что нельзя игнорировать огромный опыт мирового реалистического искусства.

Но кроме влияния реалистического искусства из Западной Европы, а затем и из Америки шло постепенно возраставшее воздействие формалистических, в том числе крайних — абстракционистских — течений. К чести многих молодых художников стран Азии и Африки, получивших в 20 — 30-х гг. образование за рубежом своей родины, надо сказать, что они, как правило, не поддавались влиянию формализма. Их патриотизм и желание активно помогать народу в его борьбе с колонизаторами подсказывали им, что только реалистический творческий метод позволяет решать эти задачи в искусстве. Но были художники, которые уже и тогда стали на позиции эстетства и шли на выучку к европейским художникам-модернистам.

Таким образом, уже на первом этапе национально-освободительного движения — до завоевания политической независимости — в молодом, становящемся искусстве народов колониальных стран возникли противоречивые, разнонаправленные тенденции. В их борьбе решающее значение имело не столько следование приемам «европейского» или «традиционно национального» искусства,

сколько сам творческий метод художника, утверждавший принципы реализма или основанный на антиреалистических позициях. Противоречия и борьба этих основных течений уже в это время определяли пути развития молодых национальных художественных школ в Азии и в Африке.

* * *

В новую полосу развития вступила борьба народов колоний после окончания второй мировой войны и победы сил социализма и демократии над фашизмом. Огромное революционизирующее значение имело появление новых социалистических государств в Европе и в АЗИИ — образование мировой системы социализма. Волны национально-освободительной борьбы, поднятые успехами мирового социалистического движения, достигли штормовой силы и начали сметать колониализм. В первое послевоенное десятилетие добились независимости Индия, Индонезия, Цейлон, Бирма, страны Индокитайского полуострова, Ливан, Сирия и многие другие страны Азии.

С середины 50-х гг. начался стремительный распад колониальной системы в Африке, на карте которой в настоящее время уже обозначено свыше 30 независимых государств. В 1960 г. Организация Объединенных Наций по предложению Советского Союза приняла резолюцию о полной ликвидации колониализма. Близок час, когда на земле не останется ни одной колониально зависимой страны.

Крах мировой системы колониализма, наступивший в середине 20 столетия, не означает, однако, завершения национально-освободительной борьбы в АЗИИ и Африке. И сейчас еще есть страны, изнывающие под колониальным господством Англии, Португалии и Испании и борющиеся за политическое освобождение. Есть также группа стран, государственная самостоятельность которых является лишь «ширмой», прикрывающей господство ставленников империалистических монополий, и где, следовательно, политическое господство колонизаторов, по существу, сохранилось, хотя и в замаскированной форме. Но и для

остальных народов АЗИИ и Африки, добившихся политической независимости и перешедших к новому этапу своей общественной жизни, борьба с империализмом и неоколониализмом не потеряла актуальности, хотя приобрела иное содержание и новые формы.

Национальное освобождение, как учил В. И. Ленин, не может быть полным без освобождения экономического. История последних десятилетий показывает, что борьба за экономическую независимость стала основным содержанием жизни большинства добившихся политической самостоятельности стран АЗИИ и Африки, Огромное значение в этих условиях играет бескорыстная экономическая помощь стран социализма, и в первую очередь Советского Союза, слаборазвитым азиатским и африканским государствам; эта помощь ускоряет рост их экономики и культуры, подрывает влияние империалистических монополий в бывших колониях и полуколониях.

Важнейшей чертой национально-освободительной борьбы на новом этапе является также то, что экономическому росту многих стран АЗИИ и Африки, которые обрели независимость в последние десятилетия, сопутствуют преобразования социальные. Под давлением широких масс трудящихся, прошедших в условиях борьбы с колониализмом серьезную политическую школу, проводятся национализация промышленности и торговли, антифеодальные аграрные реформы и другие демократические преобразования. Так, глубокие социальные сдвиги произошли за последние годы в Алжире, ОАР, Мали, Гане, Гвинее, Бирме. Перед теми молодыми независимыми странами АЗИИ и Африки, где у власти находятся антиимпериалистические революционные силы, осуществление демократической программы открывает реальную возможность стать на путь некапиталистического развития. Народы этих стран, успешно решая основные общедемократические задачи, могут создать предпосылки для перехода к социализму, минуя мучительную стадию капиталистического развития.

Социализм — ликвидация не только колониализма, но и всех видов эксплуатации человека человеком,— становится лозунгом широких народных масс АЗИИ и Африки, в том числе и в тех странах, где в настоящее время развите экономики идет по капиталистическому пути развития (Турция, Иран, Пакистан и др.).

Сложными и противоречивыми путями идет национальная экономика и культура в таких больших государствах, как Индия и Индонезия. Если у власти в этих странах стоят силы, связанные с широким народно-освободительным движением и ведущие антиимпериалистическую политику, то в сфере национальной Экономики этих стран происходит трудная и сложная социальная борьба между капиталистическим и некапиталистическим путями развития.

В целом же политическое освобождение и успехи в борьбе с империализмом вызвали подъем демократических сил в искусстве большинства стран АЗИИ и Африки, особенно тех, которые недавно пережили социально-освободительную революцию. Творчество многих писателей и художников получило острую социальную направленность.

Яркое художественное воплощение патриотические идеи нашли, например, в искусстве Египта в связи с победой над тройственной империалистической агрессией в 1956 г. Плакаты, рисунки, картины и скульптуры, гневно протестующие против агрессии, показывающие варварское разрушение Порт-Саида и зовущие к решительной защите национальной независимости, были действенным словом художников Египта, вместе со всем народом вставших на защиту своей родины.

Не только моменты острой борьбы, но и весь широкий круг общественных вопросов, вставших перед большинством стран Азии и Африки, достигших политической независимости, выдвинул перед искусством новые, невиданные, программного характера задачи.

Многие крупные художники обращаются к созданию обобщенных по своему характеру образов, в монументальных формах воплощающих идеи победоносного завершения борьбы с колонизаторами и возрождения к новой жизни своего народа, своей родины. Среди таких произведений: «Свобода», «Пробуждение Африки» и другие рельефы и статуи Гамаля ас-Сагини (ОАР), монумент в честь революции 1958 г., воздвигнутый в Багдаде на площади ат-Тахрир иракским скульптором Джавадом Селимом, красочные витражи на тему «Африка в прошлом, настоящем и будущем», исполненные в Доме Африки в Аддис-Абебе эфиопским художником Афеворком Текле, и многие другие. Стремление к многогранности и глубине отражения жизни своей родины, повышенный интерес к национальному своеобразию труда, быта, особенностям мышления и художественного творчества— характерны для всех видов изобразительного искусства в большинстве стран, добившихся освобождения.

Несравненно шире, чем на предыдущем этапе освободительного движения, и в значительной мере по-новому ставится и решается в искусстве молодых стран проблема национального художественного наследия. С достижением политической независимости интерес к национальным особенностям, естественно, возрастает во всех областях жизни. Национальные художественные традиции видят теперь не только в памятниках классической древности (хотя они по-прежнему привлекают пристальное внимание), а также в богатейшем народном творчестве. Лучшие, передовые художники освободившихся стран, верно понимающие задачи формирования новых национальных художественных школ, обращаются к наследию с позиций сегодняшнего дня и стремятся не подражать формам искусства прошлого, а брать из него лишь тот опыт, который помогает решать новые эстетические задачи.

Нельзя, однако, забывать, что развитие молодых национальных художественных школ в освободившихся от колониальной зависимости странах АЗИИ и Африки сталкивается с большими трудностями. Эти трудности связаны

в конечном счете с обострением классовой борьбы, разгорающейся вокруг вопроса о выборе дальнейшего пути общественного развития.

Нельзя упрощенно понимать реальный процесс развития искусства и ставить его в прямую зависимость от социально-политической обстановки и хода классовой борьбы в стране. Однако несомненно, что в тех странах Азии и Африки, которые, добившись политической независимости, становятся или пытаются стать на путь капиталистического развития, основные проблемы дальнейшего формирования национальных художественных школ будут решаться в конечном счете на основе реалистического творческого метода и постепенного приближения к методу социалистического реализма. Художникам этих стран все более и более понятно, что только искусство жизненной правды, проникнутое чертами народности и высокой идейности, может быть действенным эстетическим средством в борьбе за социализм.

В тех же странах, которые еще остаются под фактическим диктатом неоколониалистов и идут по мучительному для трудовых масс народа капиталистическому пути общественного развития, реакционные, формалистические и натуралистические течения в искусстве будут иметь почву в буржуазной шовинистической и националистической идеологии, прогрессивным, реалистическим силам предстоит вести с ними тяжелую и упорную борьбу.

Сейчас развитие изобразительного искусства в молодых независимых государствах Азии и Африки представляет сложную картину. Формирование национальных художественных школ, выбор творческого метода и овладение новым содержанием в искусстве (все это в современных условиях является центральной проблемой становления новой художественной культуры) — происходит в столкновениях противоречивых тенденций, выражающих разные классовые идеологии, в условиях острой идейно-творческой борьбы.

Если в Индии, например, за последние годы усилился формализм, то в Индонезии, Афганистане, Эфиопии и в

некоторых других азиатских и африканских странах укрепились позиции реализма. Противоречия и борьба реалистических и модернистских, по преимуществу формалистических тенденций наблюдается в искусстве Турции, Ирана, ряда стран Арабского Востока.

Новый этап национально-освободительного движения, развивающегося в условиях достигнутой многими странами политической независимости, принес молодому национальному искусству этих стран не только общий рост, но и быстро нарастающую поляризацию сил: живых, реалистических — с одной стороны, и реакционных, формалистических и натуралистических — с другой. Характерно, что поляризация художественных тенденций за последние годы очень явственно проявилась в среде тех художников, которые ориентируются в своем творчестве на национальные традиции. Во многих азиатских и африканских странах вскоре после освобождения национальная, или, как ее иногда называли, восточная, ориентация, естественно, стала особенно популярной среди художников. В Индии, например, на ежегодных республиканских выставках экспонаты располагали по трем разделам, носившим в каталогах наименования: восточный (oriental), современный (modern) и академического реализма (academic realistic). В среде некоторой части буржуазных критиков появилось даже мнение, что так называемое восточное направление — это особый азиатский путь развития искусства и что борьба реализма и формализма, свойственная искусству европейского типа, не будет иметь места на азиатской почве. Последующее развитие искусства в той же Индии показало, что по мере обострения идеологической борьбы в искусстве так называемое восточное направление членится на два глубоко отличных между собой течения: реалистическое, осваивающее национальные традиции с позиций жизненной правды, и формалистическое, влекущее художников к мертвой стилизации и примитивизму. Модернистские антиреалистические течения выступают сейчас в ряде азиатских и африканских стран не только в форме

космополитического абстракционизма, но и под прикрытием псевдонациональной внешности.

В настоящее время, когда сквозь большую пестроту и разнообразие течений в искусстве все более отчетливо выступают два основных русла, особенное значение для молодых государств Азии и Африки приобретает опыт строительства художественной культуры в социалистических странах, и в первую очередь опыт азиатских республик СССР. Как известно, народы Азербайджана и особенно Средней Азии в момент Великой Октябрьской социалистической революции стояли в художественном отношении на низком уровне развития; в их искусстве господствовали закоснелые феодальные эстетические нормы. За годы социалистического строительства в каждой из республик Советского Востока произошла культурная революция, сложилось, выросло и расцвело на базе метода социалистического реализма новое национальное изобразительное искусство. Проникнутое единой для всего советского многонационального искусства коммунистической идейностью, социалистическое по своему содержанию, оно имеет в каждой республике ярко выраженные национальные черты. Последние определяются национальным своеобразием жизни народа, его труда, быта и особенностями национального характера, носителем которого является и сам художник. Существенную роль играют и национальные художественные традиции, воспринятые и переработанные под углом зрения современных жизненных задач.

Искусство Японии

Н. Николаева

Историю современного японского искусства можно разделить на два основных периода, хронологически соответствующих двум этапам истории Японии — от 70-х гг. 19

в. до вступления Японии во вторую мировую войну и затем — послевоенный период.

Новейшую историю Японии принято начинать с революции Мэйдзи (1868 г.), которая послужила началом крушения феодализма и развития капиталистических отношений в Японии. До 1868 г. власть в стране принадлежала сильнейшему феодальному дому Токугава. Революция происходила под лозунгом объединения страны и создания централизованного государства во главе с императором. Под видом реставрации императорской власти реальная власть перешла в руки монархической буржуазии. Тесная связь этой буржуазии с феодальной аристократией, страх перед революционным движением крестьянства и городской бедноты обусловили компромиссный характер реформ и незавершенность буржуазной революции в Японии.

Специфика и сложность формирования японской культуры конца 19 в. и начала 20 в. заключались в том, что процесс самоутверждения нации и связанный с этим культ национальной традиции сочетались с необходимостью создания современного капиталистического государства, подобного государствам Европы и Америки. Вместе с готовыми формами буржуазной государственности происходило заимствование наиболее характерных, а на первых этапах главным образом внешних форм европейской культуры, в том числе архитектуры и изобразительных искусств.

В отличие от большинства стран Европы развитие капитализма в Японии шло более быстрыми темпами, и уже в начале 20 в. Япония становится одной из крупных капиталистических держав мира. Это определило некоторые особенности в развитии японской культуры вплоть до второй мировой войны.

Уже в 70-х и 80-х гг. прошлого века в японских городах появилось большое количество зданий торговых и промышленных фирм, банков, а также многоэтажные жилые дома, ничем не отличающиеся от аналогичных построек этого времени в европейских странах.

В начале века были построены первые здания со стальным каркасом, но вплоть до 20-х гг. преобладало строительство из кирпича и камня в самых разнообразных европейских «стилях».

Влияние американской архитектуры проявилось в строительстве первых многоэтажных зданий, сходных с небоскребами. Это были главным образом железобетонные сооружения в 6—7 этажей с большепролетными стальными фермами и значительными плоскостями остекления.

Противоречие в развитии японской архитектуры этого времени заключалось не только в эклектизме и чужеродности заимствованных форм. Специфические качества традиционной деревянной архитектуры, в том числе определенные формы жилого дома, сохранившиеся вплоть до настоящего времени, складывались на протяжении многих столетий как наиболее целесообразные с точки зрения природных и климатических условий страны. Особая каркасная конструкция возникла тоже в соответствии с необычными сейсмическими условиями Японии. Здания, построенные по европейским стандартам, во время землетрясений рассыпались подобно карточным домикам. Особенно разрушительным оказалось землетрясение 1923 г. Эта трагическая катастрофа, показавшая невозможность слепого следования за Европой без учета специфических местных условий, толкнула японских архитекторов к поискам новых конструктивных решений и новых форм. К концу 20-х гг. ясно обозначилась тенденция к осмыслению национальной архитектурной традиции и сопоставлению ее с новой каркасной системой строительства из железобетона и стали.

Первые наиболее плодотворные попытки в создании такой архитектуры принадлежали Сутэми Хоригучи (р. 1895) (жилой дом Ёсинава, 1930).

Однако в связи с усилившейся фашизацией Японии в первой половине 30-х гг. и волной крайнего национализма возобладало эклектическое понимание традиции. Официальные националистические круги требовали чисто

внешнего воспроизведения форм традиционной архитектуры, например массивных крыш с загнутыми углами и т. п. Так было построено здание театра «Кабуки» (архитектор Синитиро Окада) с его псевдотрадиционными эклектичными формами.

Лишь отдельные здания — такие, как здание Центральной телефонной компании (1926) в Токио архитектора Мамору Ямада (р. 1894), обсерватория в Осима (1928) Сутэми Хоригучи и некоторые другие,— были утверждением принципов подлинно новой японской архитектуры, расцвет которой начался только после второй мировой войны.

Весьма сложным и противоречивым был путь развития изобразительного искусства Японии в первые десятилетия 20 в.

Особенность развития японской живописи нового времени заключается в одновременном существовании двух направлений— традиционного («нихонга») и европейского («ёга»). Художники «нихонга» пишут тушью и водяными красками на шелковых и бумажных свитках или на ширмах, как это имело место в старой японской живописи. «Художники направления «ёга» применяют технику масляной живописи, пользуются европейскими приемами перспективы, объемно-пластического воспроизведения объектов и т. п. Такое весьма условное разделение живописцев устойчиво держится в Японии до настоящего времени. За этим внешним делением проступает более важное идейное разделение художников, по-разному относящихся к жизни и к обществу. Недаром существует целый ряд группировок (сейчас их более 80), объединяющих художников разных стилистических направлений, но стоящих на сходных идейных позициях.

В последние десятилетия 19 в. и в начале 20 в. в Японии работали крупные художники, искусство которых целиком было связано со всей предшествующей историей культуры, являясь ее логичным и естественным продолжением.

Наиболее яркой индивидуальностью такого рода безусловно обладал Тэмиока Тэссай (1836—1924), который как бы

передавал современности высочайшую живописную культуру старой Японии. Философская значительность его пейзажей и сюжетных композиций целиком основана на средневековой мудрости. Идейный смысл его искусства был весьма далек от сложной проблематики 20 в., и его творчество не определило нового пути развития японской живописи, хотя свобода и экспрессия его живописного почерка до сих пор импонируют зрителю.

В общем русле художественной жизни Японии 20—30-х гг. живопись «ни-хонга» продолжала играть более значительную роль, несмотря на большое количество художников, работавших в «европейском стиле».

Художники «нихонга», как правило, продолжали сложившиеся в старой Японии главные школы живописи, такие, как Ямато-э» Кано, Римпа, Нанга и др. Это условное деление основывалось исключительно на формально-стилистических, а не на идейных принципах их творчества. Так, нормы классической живописной школы Ямато-э присущи произведениям художников Кокей Кобаяси (1883—1956), Канзан Симомура (1873—1930), Юкихико Ясуда (р. 1884) с их пристрастием к историческим сюжетам и претензией на субъективное толкование внутреннего смысла истории. На основе принципов декоративной живописи художника конца 17—начала 18 в. Огата Корин (школа Римпа) сформировалось творчество таких современных мастеров, как Сейсон Маэда (р. 1885) и Хэйхатиро Фукуда (р. 1892). Подчеркнутая плоскостность локального цвета, свойственная картинам этих художников («Ирисы» Хэйхатиро Фукуда, «Цветущее дерево сливы» Сэйсон Маэда), сближает их с произведениями декоративно-прикладного искусства. Они кажутся более современными, чем натуралистически выписанные детали у других художников этой школы и в особенности школы Маруяма-Сидзё. Пейзажи художников школы Кано, даже таких крупных, как Тайкан Ёкаяма (1868—1958), кажутся архаичными и по самому ощущению натуры и по способу ее воплощения.

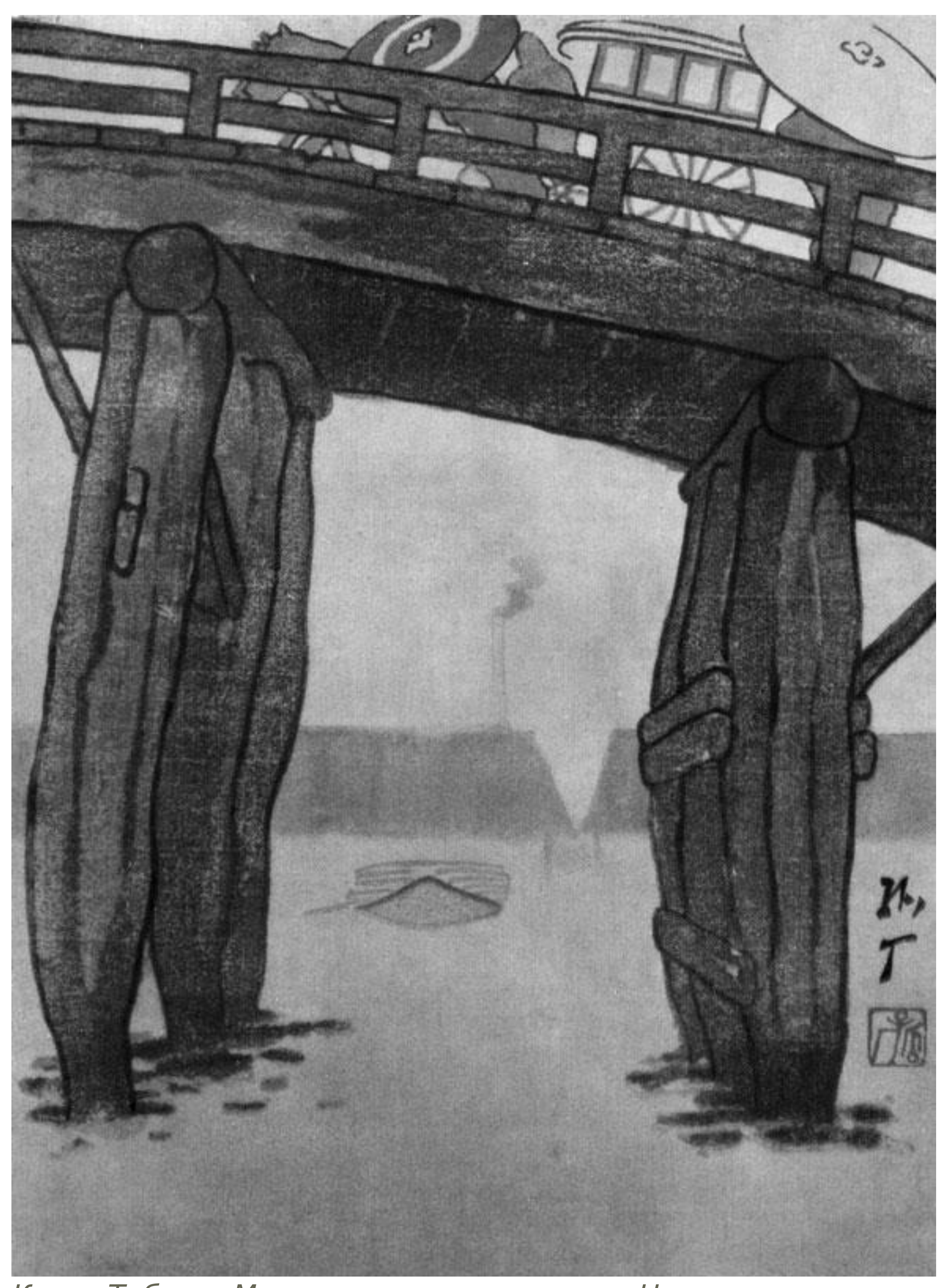
Сам метод художественного мышления, свойственный мастерам традиционной живописи, не позволял им выйти из сферы художественных идеалов феодальной культуры. И если изоляция Японии как государства давно закончилась, то для Этих художников она искусственно продолжалась. Полная оторванность этого искусства от реальной жизни и его очевидная неспособность отразить сложность и противоречивость действительности заставляли все большее число японских художников обращаться к изучению европейской живописи как международного художественного языка. Однако в этом заключались свои сложности и противоречия. Вненациональные формы искусства, воспринятые из капиталистических стран Европы и Америки, были связаны с отражением художественных идеалов буржуазного искусства, зачастую в его наиболее крайних реакционных формах. Если в конце 19 в. среди художников «западного стиля» обычным было академическое направление в живописи, а в первые десятилетия 20 в. наибольшее распространение получили импрессионистические тенденции, то уже в конце 30-х и в 40-х гг. все большее влияние получают фовизм, кубизм и сюрреализм. Это было связано не только с изменениями в европейском искусстве, но также и с внутренней закономерностью развития самой японской культуры в условиях империалистического государства. Вместе с художественной формой современного европейского искусства большинство японских художников восприняло и его идейный смысл.

Не менее сложный путь развития прошла японская графика, традиционные художественные качества которой получили новое и весьма интересное преломление уже в самом начале 20 в. Историю современной японской гравюры условно можно начать с 1919 г., когда художник Канаэ Ямамото (1882—1946) устроил первую выставку «Ассоциации творческой гравюры».

К ассоциации примкнули многие художники, получившие образование как живописцы «западного направления». Для многих из них это было своего рода разрешением противоречия между традиционным и европейским искусством,

между национальным и вненациональным. В отличие от традиционной гравюры Укиё-э «творческая гравюра» («сосаку-ханга») от начала до конца исполняется самим художником. Это вносит целый ряд новых стилистических качеств, в том числе дает большое ощущение индивидуальной манеры художника.

Мастера «сосаку-ханга» первые в истории нового японского искусства пришли к положительному решению проблемы синтеза традиционных и новых форм искусства. Если у Канаэ Ямамото, который долгое время жил в Европе, больше ощущаются европейские черты (особенно в его известной гравюре 1920 г. «Девушка-бретонка»), то у многих других графиков заметно стремление сохранить национальную определенность своего искусства, его внутреннюю связь с многовековой традицией японской гравюры. Такой лист, как «Мост в дождливую погоду» Когана Тобари (1882—1927), тематически близок традиционному искусству, но обладает при этом большой современностью мироощущения, объемной пластичностью, свойственной европейской реалистической живописи



Коган Тобари. Мост в дождливую погоду. Цветная гравюра на дереве. 1913 г.

илл. 286

Переход к новым формам искусства был для японских художников прежде всего расширением идейной сферы их творчества. В их искусстве появились такие качества, как интерес к психологии человека и непосредственному проявлению Эмоций, отражению реальных событий и противоречий действительности.

Обращение к действительности впервые открыло возможность социальной содержательности искусства, способного занять определенное место в идеологической борьбе и классовых столкновениях 20 в.

Если для буржуазных художников даже прогрессивного направления это было лишь овладением новым художественным языком и новым видением мира, то для художников, идеологически связанных с пролетариатом, это открывало возможности прямого отражения классовых интересов в искусстве, отражения непосредственных событий жизни и борьбы трудящихся.

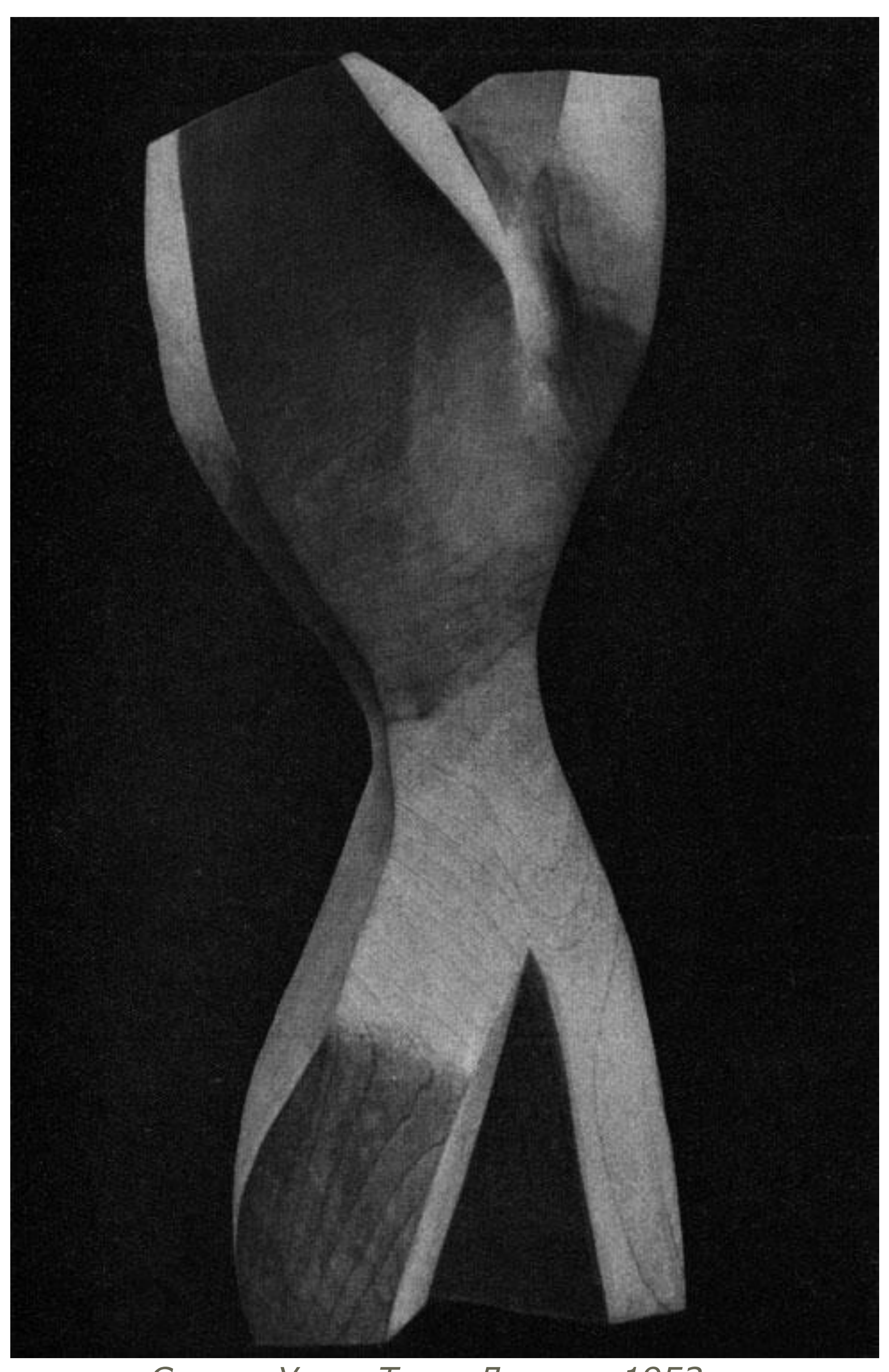
Под влиянием идей Великой Октябрьской социалистической революции и советского искусства в Японии в 20-х и 30-х гг. зародилось новое направление в искусстве, отличавшееся большой социальной заостренностью. Это движение было связано с распространением марксизма в Японии (в 1922 г. была организована Коммунистическая партия Японии) и с борьбой за пролетарскую литературу.

В 1925 г. была создана «Лига пролетарской литературы и искусства», переименованная затем в «Лигу японского пролетарского искусства», а осенью 1928 г. открылась первая выставка пролетарского искусства (главным образом самодеятельного). В следующем году в парке Уэно в Токио состоялась вторая выставка, где экспонировалось около 180 произведений живописи, скульптуры и графики, в основном плакаты и карикатуры. На этой же выставке была представлена 21 работа советских художников.

Одним из организаторов и руководителей лиги был известный мастер гравюры Масаму Янасэ. В лигу входили такие художники-графики, как Макото УЭНО (р. 1909) и Судзуки Кэндзи (1905), авторы политических плакатов, карикатур и серий гравюр, тематически связанных с борьбой пролетариата. Стилистика произведений этих художников близка советской графике 20-х гг. (А. Кравченко, В. Фаворский), а также работам Ф. Мазереля и К. Кольвиц.

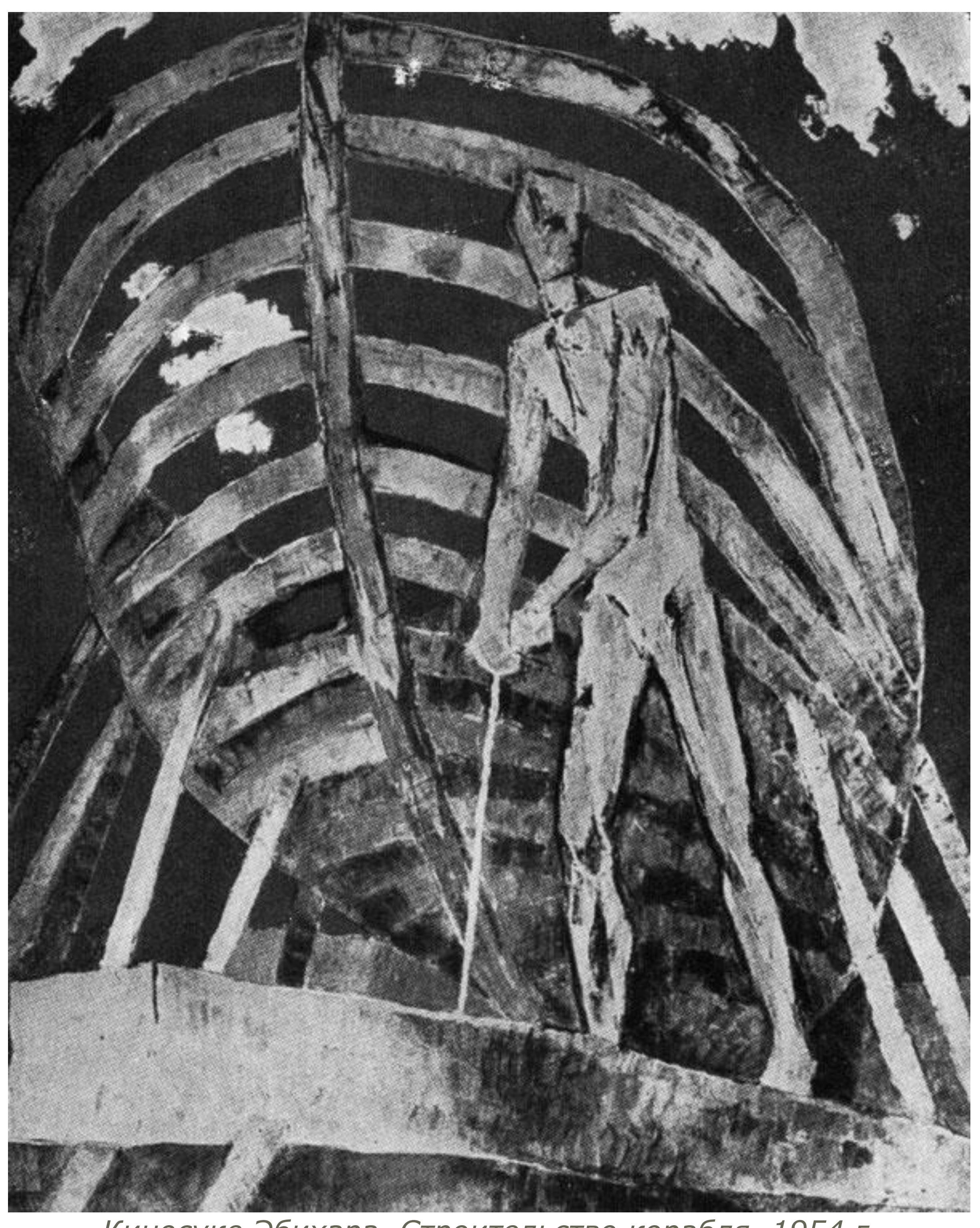
Однако это движение в японской графике просуществовало недолго. Уже в 1931 г. лига была распущена, начались репрессии против художников, а через несколько лет — открытый разгул фашизма. Под влиянием националистических кругов стали возникать различные группировки вроде «Организации служения гравюры родине» или «Организации мастеров гравюры, участвующих в войне». Прогрессивная интеллигенция вынуждена была уйти в подполье, и движение за социальную направленность искусства возродилось уже только после второй мировой войны в противовес возросшему влиянию в графике сюрреализма и абстракционизма.

Японская скульптура начала 20 в. представляется гораздо менее интересной, чем другие виды искусства. Большинство скульпторов начала века получило образование в Европе, Как они сами, так и их ученики в Японии находились под большим влиянием Родена: Коун Такамура (1852—1934), Фумио Асакура (р. 1883), Котаро Такамура (1883—1956), Цурузо Исии (р. 1887) и другие. Традиционными материалами старой японской скульптуры были дерево и лак. Некоторые современные мастера продолжают работать в этих материалах. Для послевоенной скульптуры характерен поворот многих мастеров среднего и младшего поколения к абстракционизму: Хисаси Конно (р. 1915), Сигеру Узуки (р. 1913), Суэо Касаги (р. 1901), Таканари Нагано (р. 1905) и другие.



Сигеру Уэки. Торс. Дерево. 1953 г.

илл. 290 а



Киносуке Эбихара. Строительство корабля. 1954 г.

илл. 290 б

После второй мировой войны в Японии наблюдается большое оживление художественной жизни. В этот период расстановка общественных и социальных сил в стране очень изменилась. Как известно, вторая мировая война окончилась не только полным разгромом фашистской Японии, ее военной мощи, но и величайшей трагедией Хиросимы и Нагасаки. В огне атомной бомбардировки погибли не только тысячи людей, города, огромные материальные ценности. Там были погребены устои духовной жизни довоенной Японии. Началось невиданное в этой стране широкое общественное движение за демократические свободы, за мир, против угрозы новой войны. Это движение развивается, хотя американская оккупация, заключение сепаратного Сан-Францисского мирного договора в 1952 г., размещение в японской промышленности американских военных заказов во время войны в Корее и ряд других факторов чрезвычайно осложняют обстановку и препятствуют росту прогрессивных сил.

Перед японской общественностью встал целый ряд проблем как социального, так и художественного порядка; в том числе по-новому встала проблема отношения искусства к действительности, роли национальных форм искусства, места Японии в развитии культуры 20 в. Особенно острым оказался вопрос о национальной художественной традиции и ее значении в современности, так как уже с начала 50-х гг. во всем мире наметился повышенный интерес к японской культуре. В последующие годы японское влияние в архитектуре и прикладном искусстве стало сказываться почти во всех странах.

Общее направление развития послевоенной японской архитектуры связано с демократизацией общественной жизни. Об этом свидетельствует сама «тематика» строительства 50-х гг.: библиотеки залы для собраний, концертные залы, муниципалитеты, музеи и многочисленные «культурные центры» в разных городах страны.

Важной особенностью современной японской архитектуры является также и то, что японские архитекторы сумели

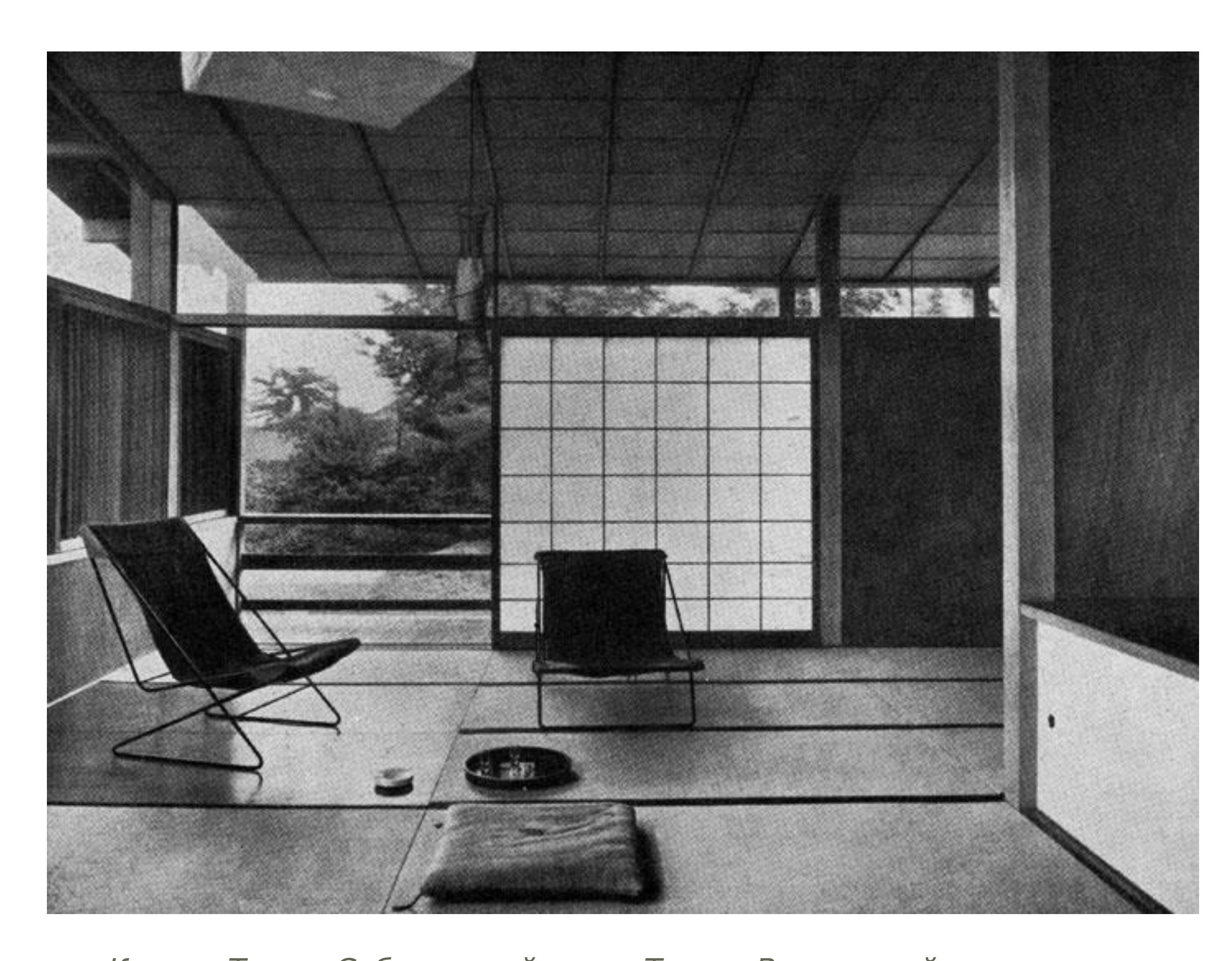
осмыслить, синтезировать и творчески использовать опыт современной архитектуры Европы и Америки с ее новейшими техническими достижениями, взять все самое рациональное, что можно было использовать в весьма специфических условиях их страны.

При этом японская архитектура начала 50-х гг. в известной мере разрабатывала в новом материале те самые проблемы, которые уже были решены в традиционной деревянной архитектуре (легкая каркасная конструкция, ясно выраженная функциональность, пространственная связь интерьера с окружающей средой и т. д.). До некоторой степени особенности японской архитектуры этого периода определились близостью общих принципов старой и современной японской архитектуры.



Кендзо Танге. Собственный дом в Токио. 1957 г.

илл 282 а



Кендзо Танге. Собственный дом в Токио. Внутренний вид.

илл 282 б



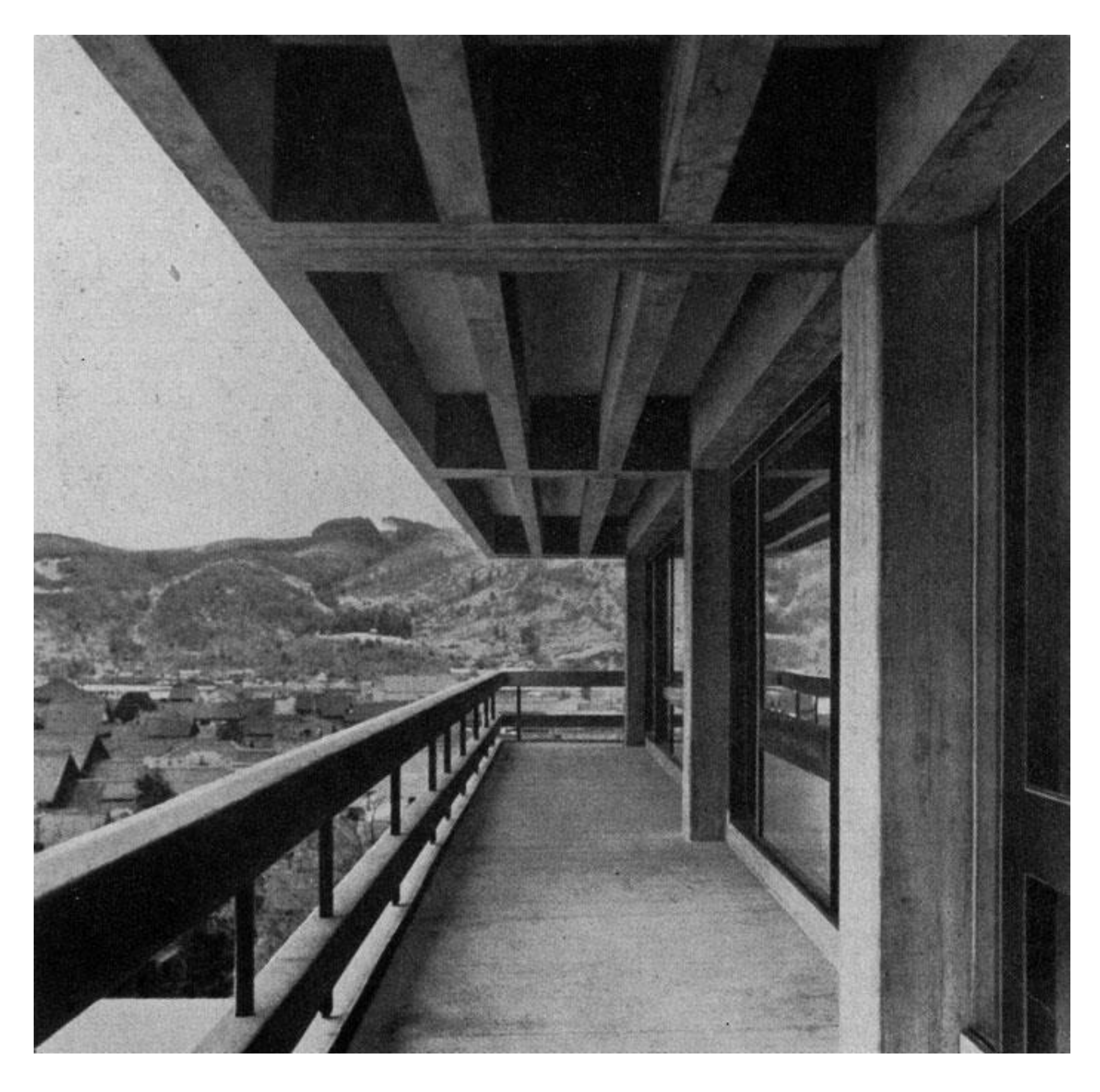
Кендзо Танге. Парк Мира в Хироситме. Фрагмент ансамбля.

1951—1952 гг. На первом плане памятник жертвам атомной бомбардировки.

илл. 281

Одним из первых крупных архитектурных ансамблей, созданных в послевоенной Японии, был Парк Мира в Хиросиме (1951—1952) архитектора Кендзо Танге (р. 1913). Ансамбль состоит из мемориального музея, зала собраний, административного здания и открытой площади для манифестаций с памятником жертвам атомной бомбардировки. Ансамбль имел большое общенародное значение как памятник тысячам погибших людей и в то же время как символ борьбы за мир. По замыслу архитектора, ансамбль должен одновременно говорить языком современных архитектурных форм и нести в себе элементы национальной художественной традиции как знак неистребимости завоеваний человеческой культуры. Выразительность всех трех зданий, расположенных по одной оси, строится на четкой графичности силуэтов, ясности и легкости объемов. Открытая площадь, расположенная между этими зданиями и великолепным памятником-аркой, пространственно связывает ансамбль с окружающей средой, с городом и символически — со всей страной.

Помимо основного комплекса К. Танге построил в Парке Мира в 1954 г. здание детской библиотеки-читальни, круглое в плане с воронкообразным бетонным перекрытием и сплошным остеклением по периметру. Далекая первооснова формы — дерево с широкой кроной. В образе детей, сидящих под этим деревом, заключен глубокий смысл, олицетворяющий покой, радость и мир.

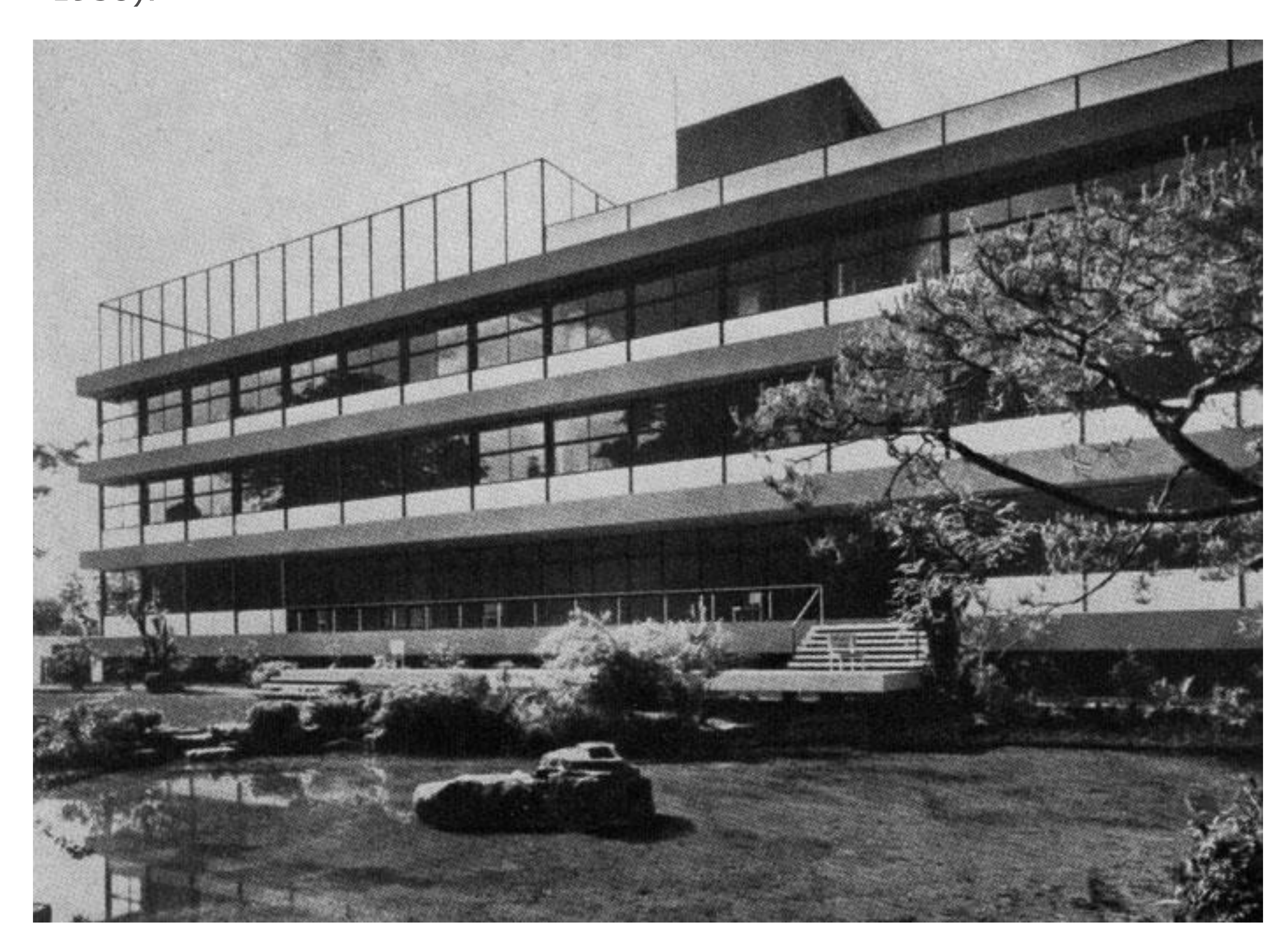


Кендзо Танге. Муниципалитет в Кураёси. 1956 г. Терраса.

илл. 280 б

В многочисленных зданиях 50-х гг. (библиотека колледжа Цуда, типография в Нумацу, общественный зал в Мацуяма, здание муниципалитета в Токио, муниципалитета в Кураёси, и

др.) Танге не воспроизводит традицию, но берет ее общие принципы в организации пространства и использовании материалов. Эстетическую значительность получает сама конструкция с ее ясностью и функциональной определенностью. Важнейшие декоративные элементы как бы вынесены из интерьера и играют такую же роль, как сад в традиционной архитектуре (у здания префектуры Кагава в Такамацу Танге расположил бассейн с декоративными камнями, а во внутреннем дворе — небольшой «сад мхов», 1958).



Хидео Косака. Почтамт в Киото. 1954 г.

илл. 280 а



Комийя, Окуяма и др. Муниципалитет в Нагасаки. Середина 1950-х гг.

илл. 284

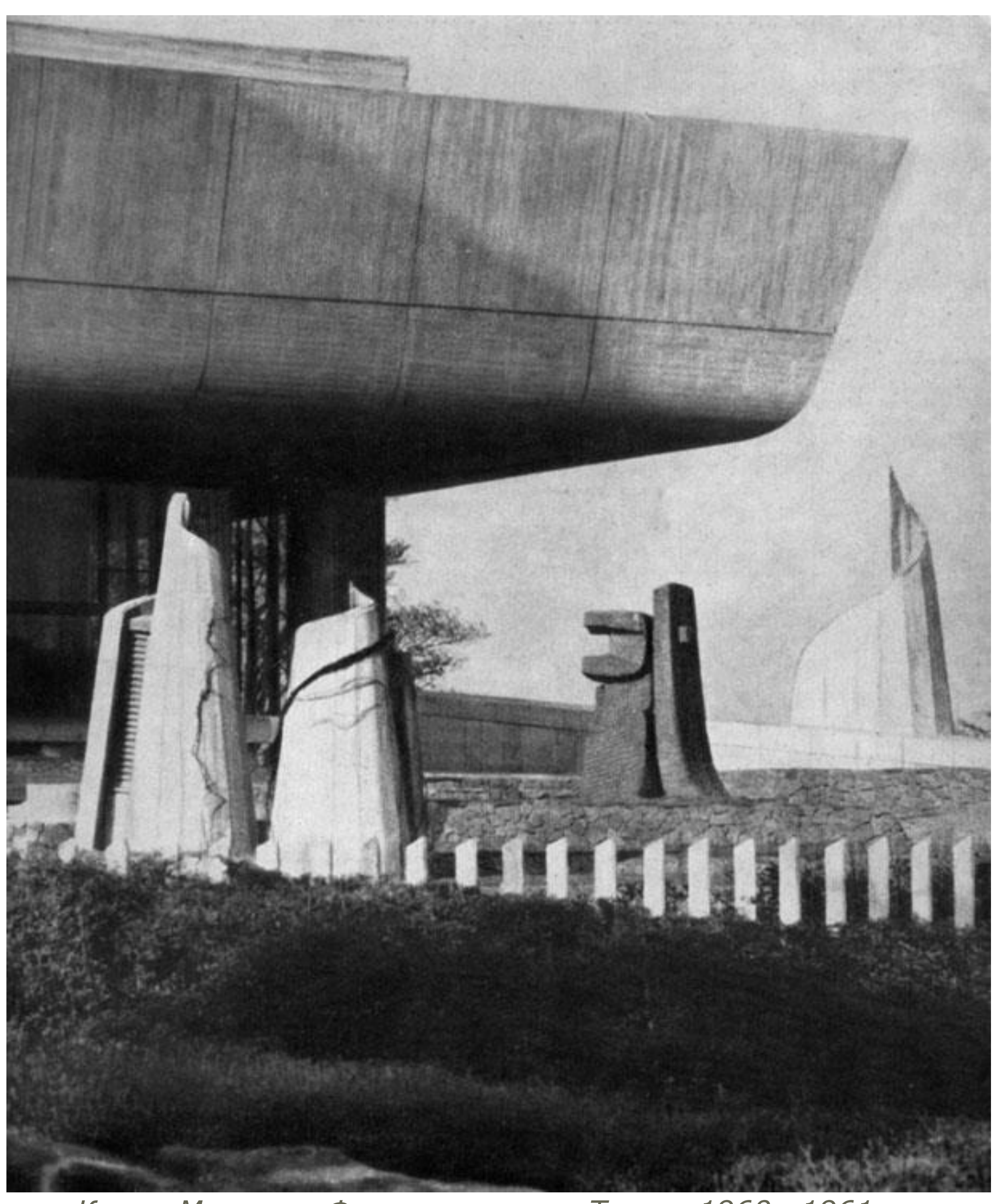
Аналогичные тенденции характерны для творчества большинства японских архитекторов в 50-х гг. Хидео Косака (р. 1912) построил почтовое ведомство в Киото непосредственно около старинного сада, создав единый ансамбль (1954). Большой открытый двор перед зданием библиотеки и концертного зала в Иокогаме архитектора Кунио

Маекава (р. 1905) засыпан белой морской галькой наподобие традиционных а сухих садов». В здании муниципалитета в Нагасаки (середина 1950-х гг., архитекторы Комийя, Окуяма и другие) открытая лестница непосредственно связывает интерьеры с окружающим пространством.

Такой синтез архитектуры и природы, являвшийся характерной чертой старой японской архитектуры, получил новое преломление в современном строительстве не только этой страны, но и во многих странах мира. Недаром японский сад у здания ЮНЕСКО в Париже, спроектированный художником Исаму Ногучи, оказался наиболее подходящим для сопоставления с произведением новейшей европейской архитектуры.

С конца 50-х гг. в связи с развитием строительной техники и расширением сферы применения бетона новые сооружения стали более разнообразными по своим конструктивным и эстетическим качествам. Пластичность бетона, его необычайная прочность и гибкость открыли возможности для создания новых архитектурных форм, появления массивных перекрытий с криволинейными очертаниями, значительных глухих поверхностей.

С этого момента впервые в японской архитектуре встала проблема синтеза Этих новых архитектурных форм с живописью, скульптурой, декоративно-прикладными искусствами. Интересная попытка подобного синтеза была сделана в здании Фестивал-холла в парке Уэно в Токио (1960—1961, главный архитектор Кунио Маекава).



Кунио Маекава. Фестивал-холл в Токио, 1960—1961 гг.

илл. 283

Снаружи здание выразительно мощной пластикой своих форм, светотеневыми контрастами, сопоставлением глухих

стен-пилонов с выгнутой линией крыши, напоминающей силуэты старых японских храмов. Пространство вокруг здания организуется с помощью скульптурных композиций из бетона (автор Масаюки Нагаре, р. 1923) и декоративного бассейна. Для интерьеров Фестивал-холла характерны большая цветовая насыщенность, обилие живописных и скульптурных панно, рельефов, мозаик.

Здания, подобные Фестивал-холлу, образуют новую линию в развитии современной японской архитектуры, где понимание национальной традиции становится более широким и многообразным. В 60-е гг. японская архитектура продолжает сохранять свои особенности, находя для них новое выражение с помощью последних достижений строительной техники. С этой точки зрения весьма значительным представляется Олимпийский гимназиум в Токио К. Танге (1963—1964).



Кендзо Танге. Олимпийский гимназиум в Токио. 1963—1964 гг.

илл. 285

Строительство в послевоенной Японии характеризуется главным образом возведением общественных зданий, а также большого количества учреждений и предприятий торговых и промышленных фирм. Вместе с тем чрезвычайно высокий технический и эстетический уровень уникальных сооружений соседствует с большим отставанием в решении общих градостроительных проблем, отсутствием единой градостроительной программы. Токио, почти полностью разрушенный во время второй мировой войны,

восстанавливался и застраивался с той стихийностью, которая свойственна развитию капиталистического города. Постоянная нехватка земли для строительства и лимит высоты (из-за особых сейсмических условий) делают все более острой проблему реконструкции городов и массового жилищного строительства в Японии. Недаром возникли грандиозные по смелости и новизне проекты застройки Токийского залива (один проект предложен К. Танге, другой — молодым архитектором К. Кикутаке).

Стилистическими особенностями и общей тенденцией развития современной архитектуры Японии во многом объясняется и тот повышенный интерес к японскому прикладному искусству, который наблюдается во всем мире с начала 50-х гг. Это связано также с усилением значительности прикладного искусства в общей системе искусств в 20 в.

Близость конструктивных принципов традиционного японского дома к современным обусловила преемственность в пространственном и декоративном решении интерьеров, а также общность тенденций в развитии традиционного и современного прикладного искусства. Специфические качества японского интерьера и связанные с ними особенности прикладного искусства, имевшие прежде узколокальный смысл, приобрели большое значение для современного мирового искусства.

В свободном нейтральном по цвету традиционном интерьере пространство получало пластическую организацию с помощью цветовых акцентов, создававшихся одним или несколькими предметами прикладного искусства (керамики, фарфора, лаковых изделий).

С наибольшей ясностью характерные особенности японского прикладного искусства выражены в керамике, влияние которой сейчас заметно во многих странах. Самое главное в ней не в специфике форм, обычно простых, лаконичных, целесообразных, и даже не в характере узора, заполняющего всю поверхность или лишь небольшую часть ее, но в соотношении формы и росписи, их сложном, подчас

контрастном соподчинении. На этом строится выразительность каждого предмета. Отсутствие прямого и непосредственного соответствия формы и декора подразумевает асимметрию как главный композиционный прием. Японский керамист как бы возводит в степень закона принцип случайности затеков глазури, применяя его для размещения всякого декора и добиваясь таким путем разнообразия и свежести зрительных впечатлений.

Прямоугольная бутыль известного художника-керамиста Сёдзи Хамада (р. 1894) покрыта молочно-белой глазурью, по которой косо положены полосы наподобие мазков кисти. Эти полосы загибаются с одной плоскости на другую и как бы распластывают, уничтожают их прямоугольность, нарушают устойчивую правильность геометрической формы; возникает ощущение динамической пространственной жизни предмета, вступающего во взаимодействие с окружающей средой. Произведение прикладного искусства, обладающее такой «пространственной активностью», способно выполнять задачу цветовой и пластической организации интерьера. Подобно скульптуре, создающей вокруг себя пространственную среду, японская керамика всегда существует не изолированно, не пассивно-замкнуто, но всегда активно по отношению к окружению.

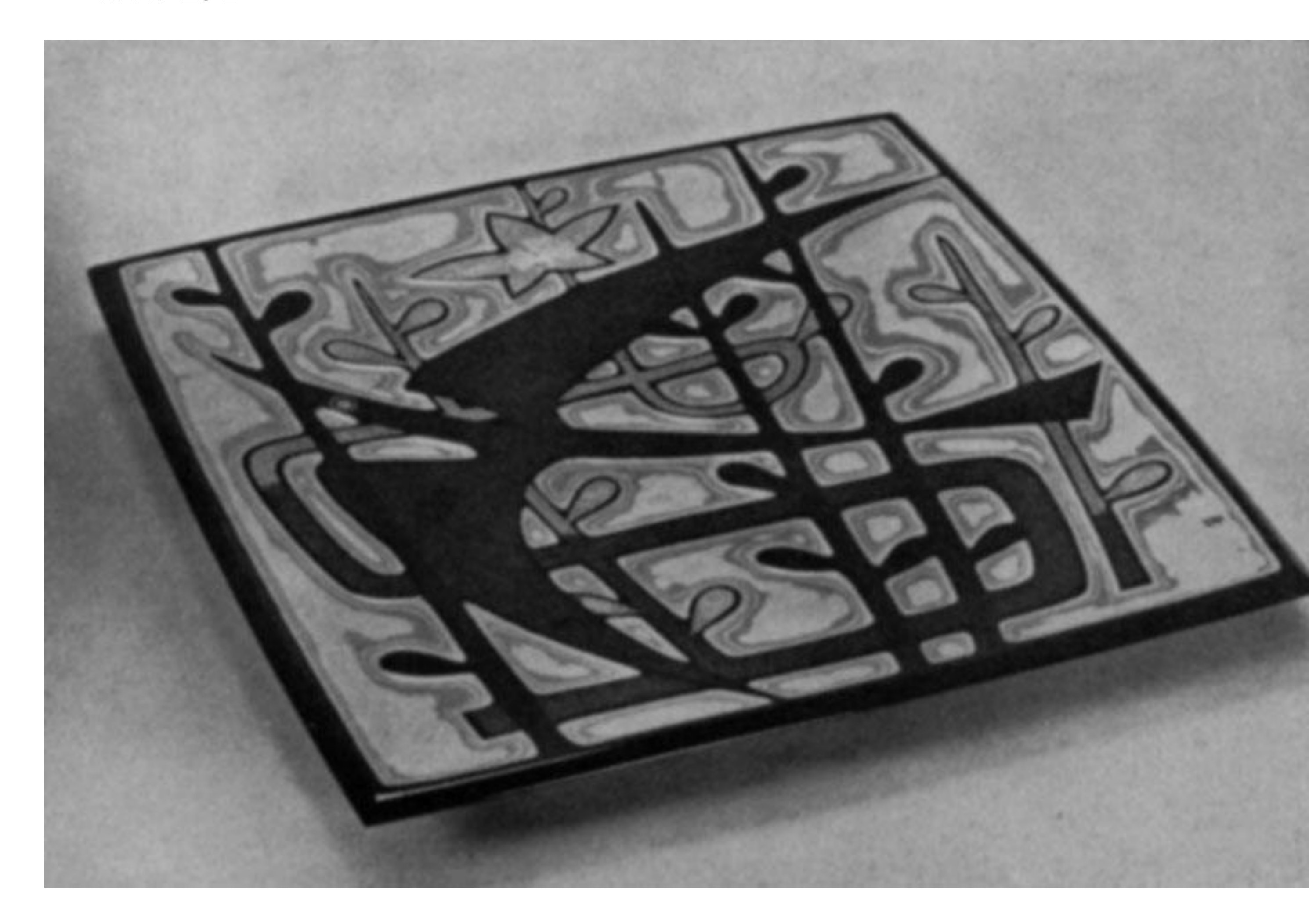
Подобные стилистические особенности присущи не только керамике, но и большинству произведений японского прикладного искусства, как профессионального, так и народного. Изысканная лаковая шкатулка с тончайшей золотой росписью по черному фону, изображающей побеги бамбука, художника Сэцуро Такахаси (р. 1914) и плетеные декоративные корзины народных мастеров исполнены на основании единых художественных принципов, главный из которых — понимание предмета как части ансамбля интерьера. Эта особенность была характерна для японского прикладного искусства в течение многих веков. Сейчас это становится важнейшим качеством всего современного прикладного искусства, будь то лаки, изделия из дерева или металла.



Тадаси Ниияма. Ваза с изображением рыб. Кованое

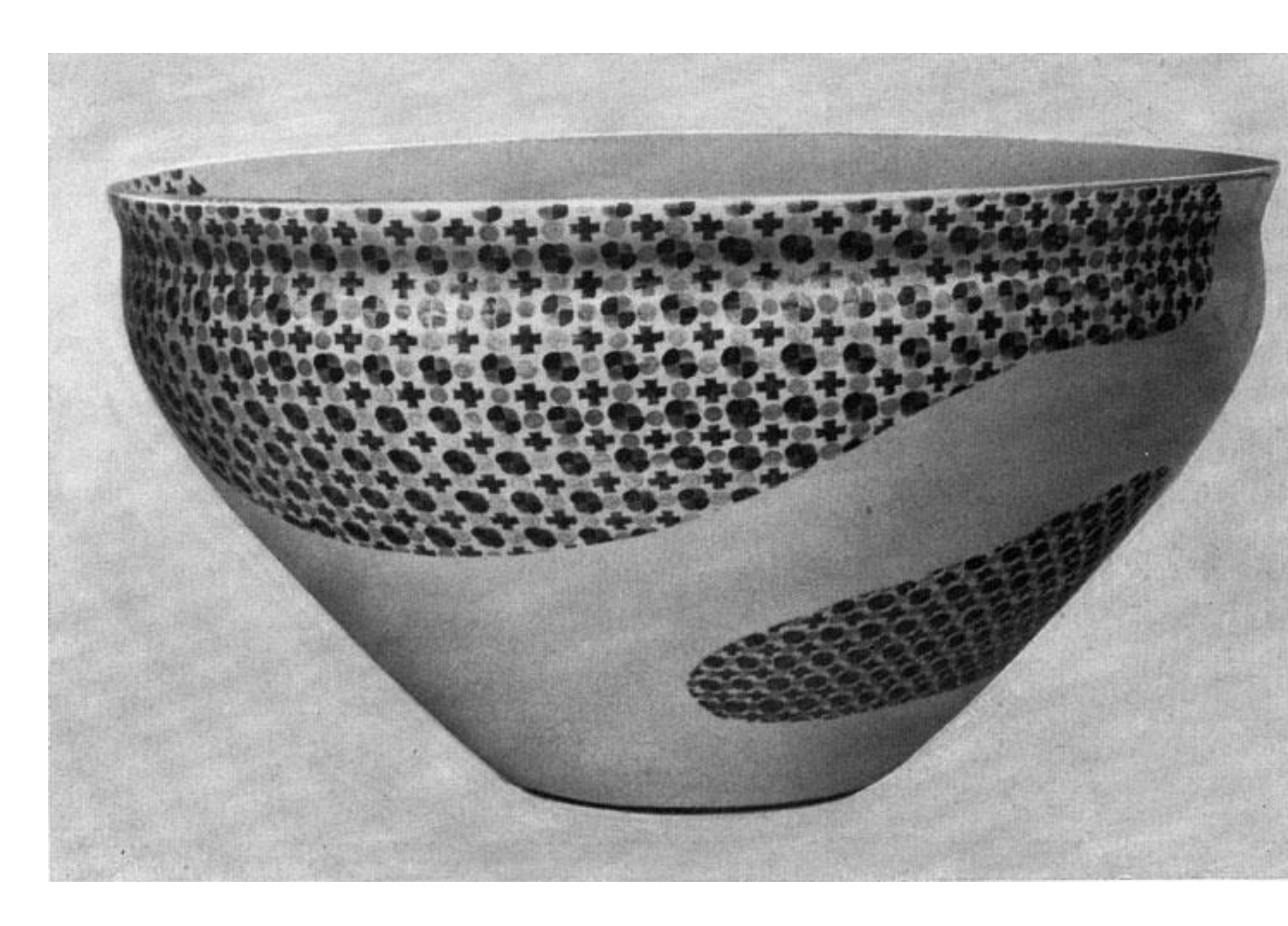
металлическое изделие из серебра и меди. Москва, Музей искусства народов Востока.

илл. 292



Акихито Окада. Поднос с изображением птицы. Лак, дерево. Москва, Музей искусства народов Востока.

илл. 293 а



Зентаро Такекоси. Ваза. Фарфор с надглазурной росписью. Москва, Музей искусства народов Востока.

илл. 293 б

То перекрещивание путей восточной и западной культуры, которое было особенностью Японии первых трех десятилетий 20 в., приобрело новые черты в 50-х гг., когда на художественную жизнь страны стал оказывать влияние целый ряд новых факторов.

С подъемом демократического движения и массового движения сторонников мира связано возрождение прогрессивного направления в живописи и графике, боевого, публицистически заостренного искусства, непосредственно отражающего острые социальные конфликты современности.

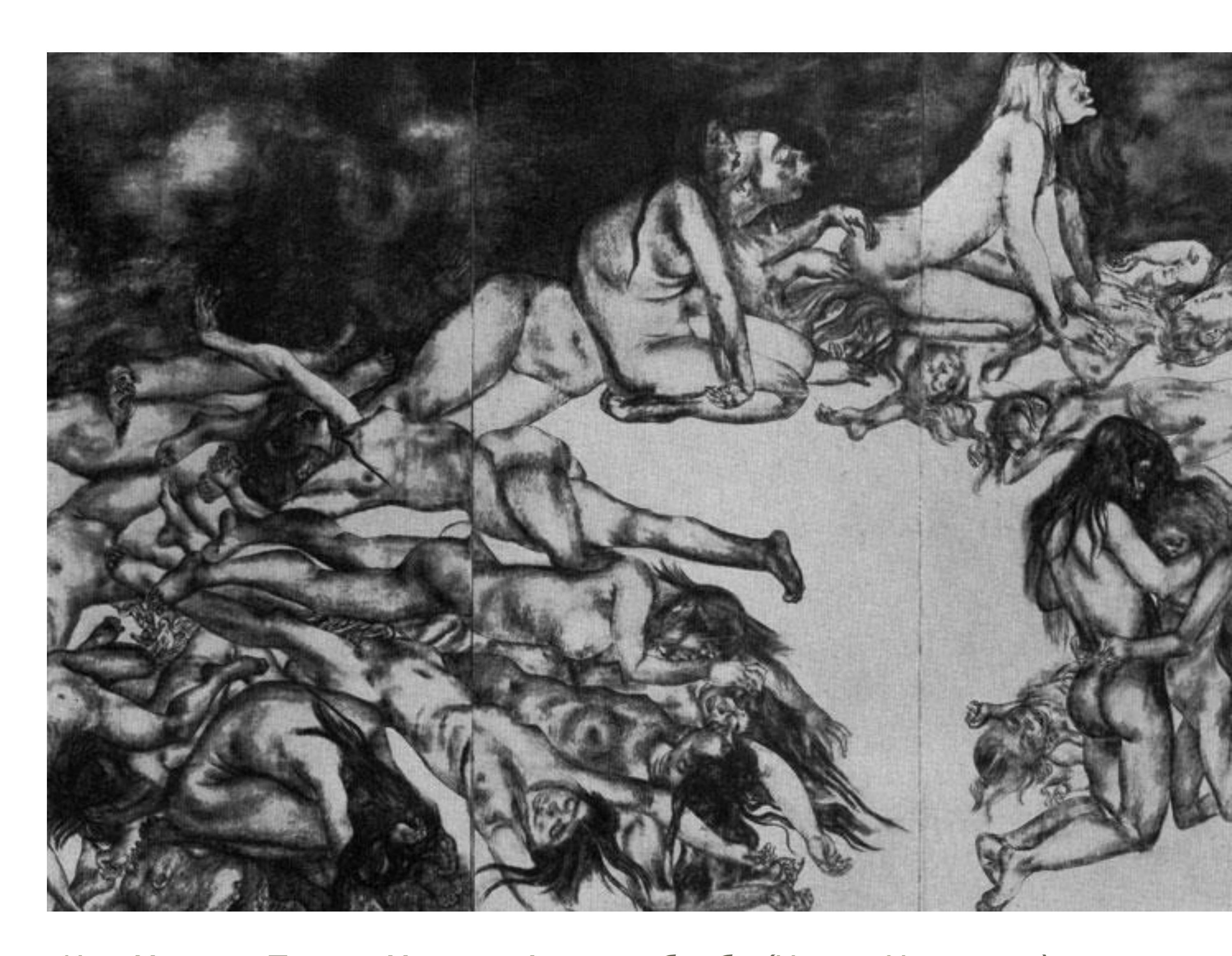
С другой стороны, все более заметное влияние на развитие искусства в послевоенной Японии стало оказывать современное искусство Европы и Америки. С начала 50-х гг. широкое распространение получил абстракционизм, особенно среди младшего поколения японских художников. Постоянная острая борьба в современном японском искусстве осложнена тем, что омертвелые академические формы традиционной живописи в сути своей нередко смыкаются с формалистическими течениями. Кроме того, тот крайний национализм в искусстве, который имел официальную поддержку при фашистском режиме, получал наиболее полное выражение в академически-холодных формах живописи «нихонга». Это в свою очередь толкает многих художников к отказу от национальных форм живописи. Абстрактные формы все чаще появляются в произведениях художников традиционной живописи «нихонга», что практически стирает всякие грани между этим направлением и «европейской» живописью («ёга»).

Вполне понятно, что японские художники, пережившие ужас атомной бомбардировки и продолжающие видеть ее последствия как страшное проклятие, лежащее на детях Хиросимы, искали какие-то новые слова и выразительные возможности, чтобы передать всю глубину этого горя и потрясения. Отчаяние, страх, глубокий пессимизм порождали, как правило, мрачные, патологически отталкивающие образы, болезненно уродливые формы в искусстве. Нарочитая деформация, повышенная экспрессия, страшные кошмары сюрреализма стали характерны особенно в первое послевоенное десятилетие не только для направления «ёга», но и для «нихонга». В традиционной живописи размежевание художников стало наиболее резким. Академическое направление национальной живописи с его мифологическими и декоративными композициями, подобными «Иллюстрациям к Исэмоногатари» Сёри Араи (р. 1895), «Буддийскому святому» Коси Ханэиси (р. 1903) или «Пятнистой собаке» Эйко Икэда (р. 1901), кажется каким-то вневременным и умозрительным. Мировые катаклизмы, глубокая трагедия нации, острые

классовые столкновения современности — все это никак не коснулось этого искусства.

Может быть, как реакция на подобного рода живопись возникло другое крыло «нихонга» с его поисками новой выразительности и стремлением к отражению действительных событий в обобщенно-символических, часто подчеркнуто экспрессивных формах: «Голод» и «Засуха» Родзин Танака (р. 1925), «Конец страстей», «Жизнь под угрозой» Хадзин Ивасаки (р. 1917) и многие другие.

Наиболее ярким примером соединения приемов традиционных и нетрадиционных, старой живописи и остросовременной тематики представляется знаменитая серия панно художников Ири Маруки (р. 1902) и Тосико Маруки (р. 1912) «Атомная бомба», или «Ужасы Хиросимы» (1947—1955), ставшая выдающимся явлением современного искусства. Каждая из картин и особенно все вместе производят неизгладимое впечатление на любого человека — настолько широк диапазон вызываемых ими эмоций: от чувства почти патологического ужаса и содрогания до понимания общечеловеческого смысла этой трагедии.



Ири Маруки, Тосико Маруки. Атомная бомба (Ужасы Хиросимы). Фрагмент. Бумага, тушь. 1947—1955гг. Хиросима, музей Хиросимы.

илл. 288



Ири Маруки, Тосико Маруки. Атомная бомба (Ужасы Хиросимы). Фрагмент.

илл. 289 а



Ири Маруки, Тосико Маруки. Атомная бомба (Ужасы Хиросимы). Фрагмент.

илл. 289 б

Художники отказались от принципа деформации для передачи ощущения панического смятения, бессмысленной

жестокости и неотвратимости смерти. Они добиваются не менее острого впечатления контрастным сопоставлением тонкого классического рисунка, с которым обычно связывается ощущение покоя и гармонии, и самих изображенных сцен — беспорядочных групп объятых пламенем и уже обгоревших людей, валяющихся трупов, разорванных на части тел. К этому добавляются резкие цветовые контрасты — черные клубы дыма, рыжие языки пламени, охватывающие обнаженные тела, сизо-зеленые трупы погибших. Временами живопись становится монохромной и говорит скупым языком графики.

Художники нашли удивительно точное сочетание почти документальной достоверности (известно, что вскоре после катастрофы они работали в Хиросиме и сделали много набросков с натуры) с художественным обобщением, достигающим символического звучания. Некоторые панно (например, «Огонь», «Женщины и дети») написаны на нейтральном фоне — прием, характерный для старой японской живописи. В других картинах с помощью намеченных элементов пейзажа создается ощущение реальной пространственности места действия: в панно «Юноши и девушки» написана как фон панорама разрушенного города, а на переднем плане — огромное обуглившееся дерево. Наибольшее впечатление от соединения принципов восточной и западной живописи производит, пожалуй, панно «Ветер», где фигуры обезумевших от страха людей написаны среди стволов бамбука, гибких и красивых, как бы олицетворяющих Восток с его многовековой мудростью, оказавшейся бессильной перед ужасами современной войны.

Острым художественным языком этого произведения, с его специфическим столкновением традиционной графической линейности с цветовой экспрессией и пластической достоверностью, свойственными западному реалистическому искусству, Ири и Тосико Маруки сумели выразить главную идею: национальная трагедия стала общечеловеческой, вызывающей гнев и возмущение всех честных людей Земли. Гражданственный пафос произведения, его общественный

смысл способствовали обогащению национальных форм искусства, несущего большое общечеловеческое содержание. Это во многом определило успех картин художников Маруки во всем мире и их значение в современном реалистическом искусстве.



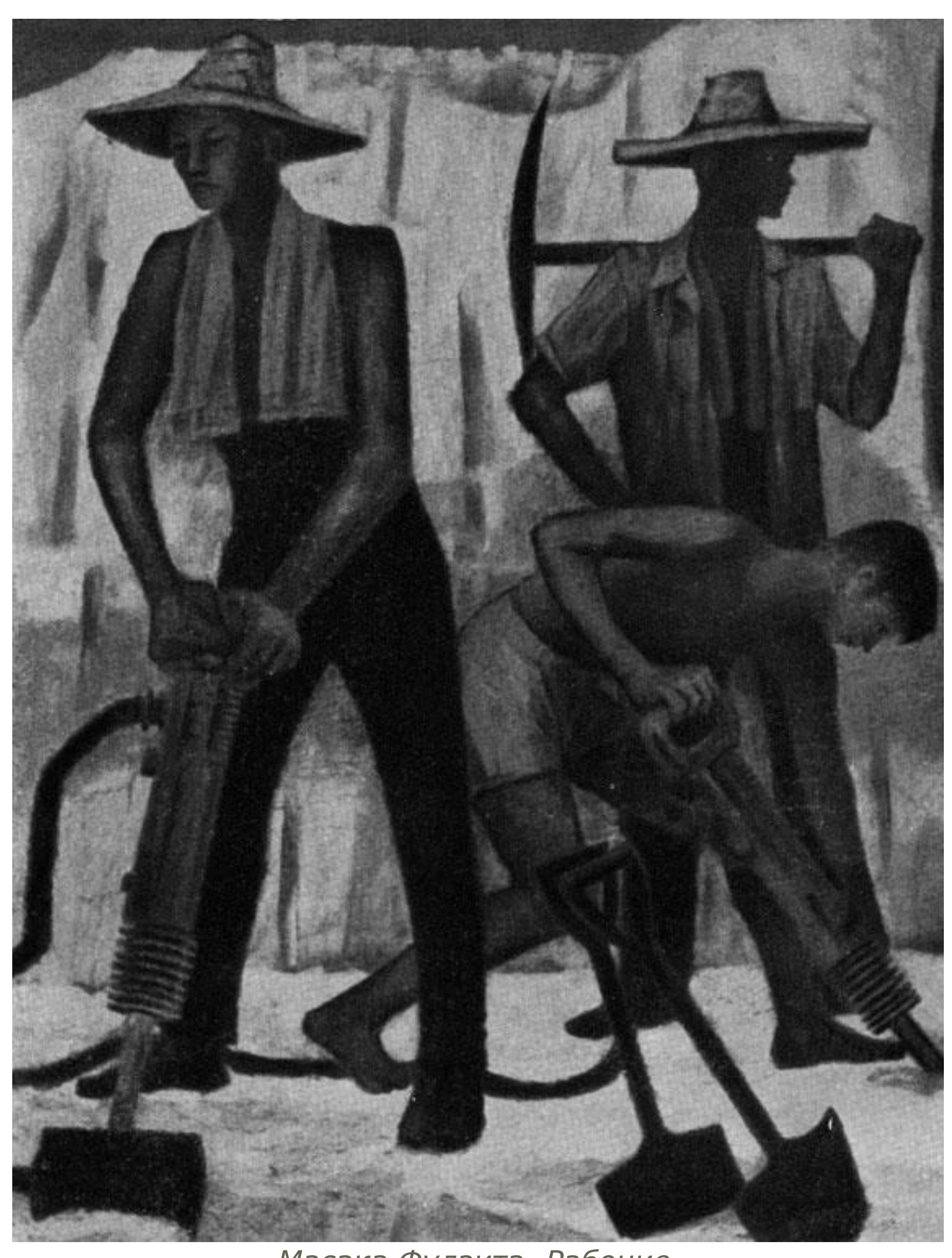
Синьити Сато. Манекен и человек. 1950-е гг.

илл. 287 а

По существу, передовые по своим взглядам японские художники традиционного и европейского направлений

(многие из них объединились в группе «Дзэнэй бидзюцукай») стремятся к одной цели — выразить в своем искусстве сложные и разнообразные переживания современного человека, раскрыть его идеалы и мироощущения. Характерна в этом отношении грустная и многозначительная картина Синьити Сато «Манекен и человек». Это находит место не только в жанровой живописи, но и в излюбленной на Дальнем Востоке пейзажной живописи. На выставках наряду с произведениями, написанными в традиционной манере черной тушью («Фудзи в облаках» Ири Маруки, «Лунный свет» Рэнсэки Окада, р. 1904) или с подчеркнуто декоративным применением цвета и позолоты («Последние лучи» Кэндзи Каваи), как правило, бывает представлено немало пейзажей, исполненных в смешанной или в европейской манере. Тем не менее национальная традиция ощущается в удивительной тонкости чувства природы.

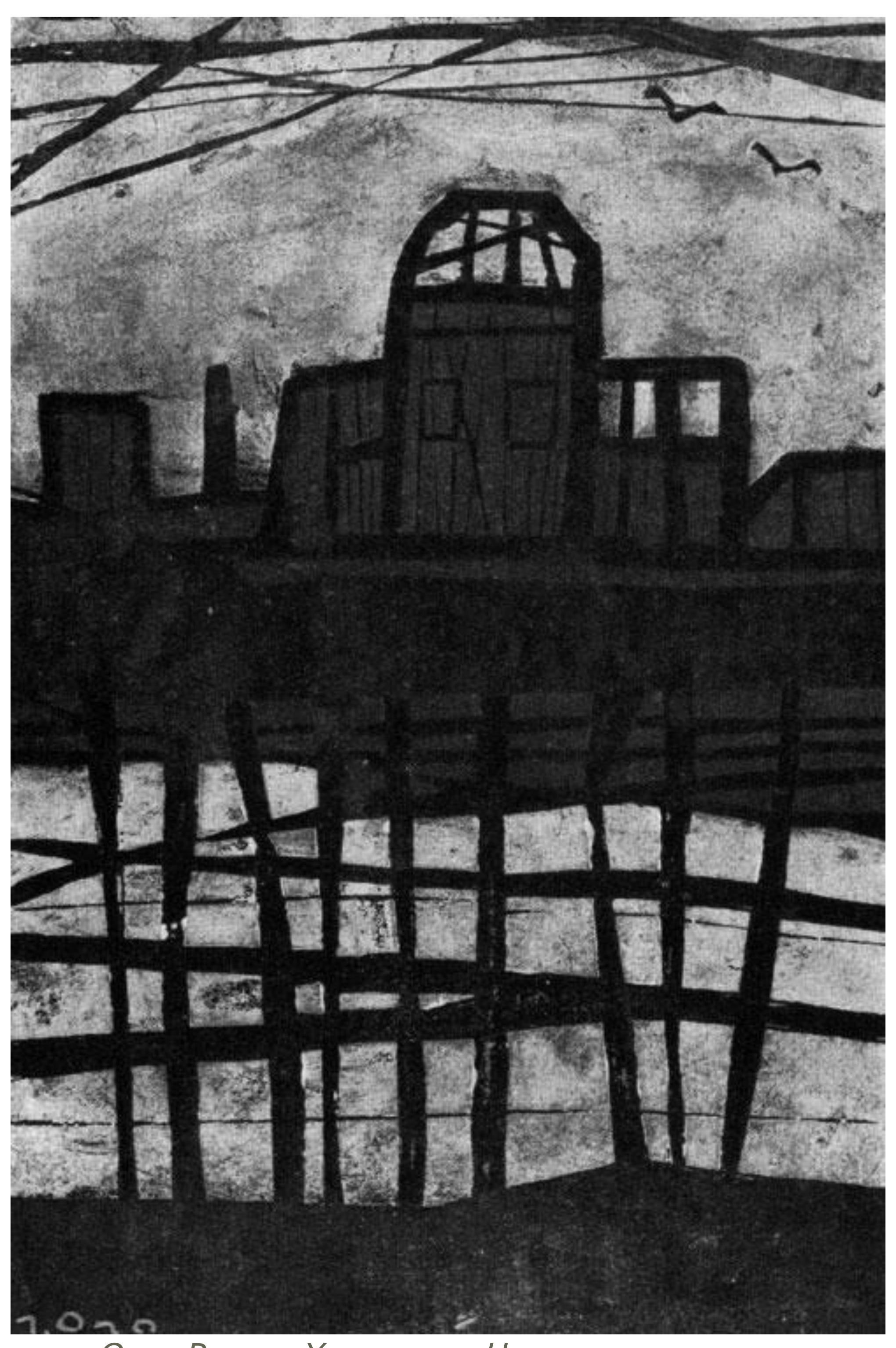
В Японии, как и в других капиталистических странах, имеется прогрессивная социалистическая тенденция в искусстве, опирающаяся на широкие круги трудящихся и передовой общественности. В общем русле развития современной японской живописи, где две трети художников — абстракционисты, эта тенденция не занимает большого места, но то, что она существует и развивается, уже само по себе имеет определенное значение. Этому искусству свойственна острая социальная тематика, непосредственное отражение классовой борьбы трудящихся — независимо от того, работает ли художник в национальной или европейской манере: «Шахтеры Миикэ» Тосицугу Ёсида (р. 1916), «Первомайская демонстрация» Макото Сакураи (р. 1912), «Земля, ставшая полигоном» Гэндзиро Мита (р. 1918), «Семья» Ёноскэ Кикути (р. 1908), «Рабочие» Масака Фудзита.



Масака Фудзита. Рабочие.

илл. 291 б

Еще более сильна эта тенденция в современной японской графике. После войны возобновили свою деятельность многие мастера гравюры, принимавшие участие в движении за пролетарское искусство в 20—30-х гг. Они возродили социальную направленность и гражданственность в графике 50-х гг. Наиболее значительное место среди этих художников занимают Судзуки Кэндзи (серия гравюр «Мир — миру», «На земле военных баз», «Мать» и др.), Макото Уэно («Жажда», «Гончар», «Жилище под мостом», «Обед угольщика», 1957, серия «Нагасаки»), Хирохару Нии, Нобуя Иино, Дзиро Такидайро, Тадасиге Оно (р. 1909) («Река в Хиросиме», 1957, Ёсио Мураками («И сегодня не кончили», 1958).



Тадасиге Оно. Река в Хиросиме. Цветная гравюра на дереве. 1957 г.

илл. 291 а



Ёсио Мураками. И сегодня не кончили. Цветная гравюра на дереве. 1958 г.

илл. 287 б

Сама традиция гравюры в Японии связана с ее массовостью и распространением среди очень широких слоев населения. Сейчас массовость этого искусства проявляется в существовании большого количества самодеятельных художников-графиков и распространении на заводах, в учебных заведениях, рабочих клубах самодеятельных кружков гравюры, которыми часто руководят передовые художники-профессионалы.

Общий художественный уровень современной японской гравюры очень высок. Главную роль по-прежнему играет «творческая гравюра» на дереве, хотя в последние годы на

выставках все большее место начинает занимать офорт и литография.

В гравюре большая культурная традиция ощущается не только в виртуозной технике, но и в построении цветовой и линейной композиции, внутренней ритмике, красоте силуэтов. Современное ощущение природы в пейзажах Сусуму Ямагучи (р. 1897), Тадасиге Оно, Окииэ Хасимото (р. 1899), тонкий лиризм портретов Дзюнъитиро Сэкино (р. 1914), мрачная взволнованность фигур Сико Мунаката (р. 1913)— лишь отчасти определяют эмоциональный диапазон и тематическое разнообразие современной японской гравюры.

Искусство Индии

О. Прокофьев

В 19 столетии Индия переживает самый трагический период своего существования. Насквозь прогнившая общественно-экономическая структура феодального общества, отягощенная пережитками общинно-родового и рабовладельческого строя, стала основой колониальной эксплуатации страны. Сохраняя и поощряя, по словам К. Маркса, антагонизм различных рас, племен, каст, различных верований и княжеств— словом, все худшие особенности средневековья и феодализма в Индии, колонизаторы следовали правилу «разделяй и властвуй», «с помощью которого Великобритания ухитрялась в течение примерно ста пятидесяти лет сохранять в своем владении индийскую империю» (*К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 12, стр. 240.*). Ответом на беспощадную колониальную политику были постоянные волнения среди широчайших масс, приводившие к восстаниям, крупнейшим из которых явилось Индийское национальное восстание 1857—1859 гг.

Развитие во второй половине 19 в. капиталистических отношений в Индии было крайне односторонним и медленным и происходило в рамках, выгодных колониальному режиму. Класс пролетариата был малочислен, а индийский буржуазный национализм не имел прогрессивного значения, поскольку он

поддерживал феодальную аграрную систему и, по существу, не был направлен против колониального порабощения. Усилившиеся в конце 19 в. народные волнения, главным образом в Бенгалии, носили по преимуществу стихийный, неорганизованный характер. Известную активность проявляли «крайние» представители национальной буржуазии, а также мелкобуржуазные круги. Характерно, что их протест против колониального режима, по существу, был неотделим от идеализации индуизма и старины, кастового строя.

Чрезвычайная отсталость и упадок национальной культуры и искусства Индии в 19 в. сочетались с насаждением английскими колонизаторами элементов европейской культуры. С середины 19 в. в Калькутте, Мадрасе и других крупнейших городах страны открываются художественные школы, в которых, впрочем, полностью игнорировалось национальное искусство.

На этом фоне единственным художником-индийцем, сумевшим занять определенное место в искусстве Индии второй половины 19 в., был Рави Варма (1848— 1906). Среди обширного числа произведений Рави Вармы, включающих главным образом картины на мифологические и древнеиндийские классические литературные сюжеты, следует выделить жанровые композиции и портреты. В них проявляется стремление художника к правдивости, к реалистичности образов, тогда как в мифологических композициях господствуют театральность, слащавость и бедность выдумки. В жанровой картине «Нищая», несмотря на ее общую сентиментальность, нельзя не отметить попытки художника правдиво решить социальную тему. Творчество Р. Вармы не имело прямых продолжателей, и общее тяжелое положение в изобразительном искусстве Индии этого времени сохранялось неизменным.

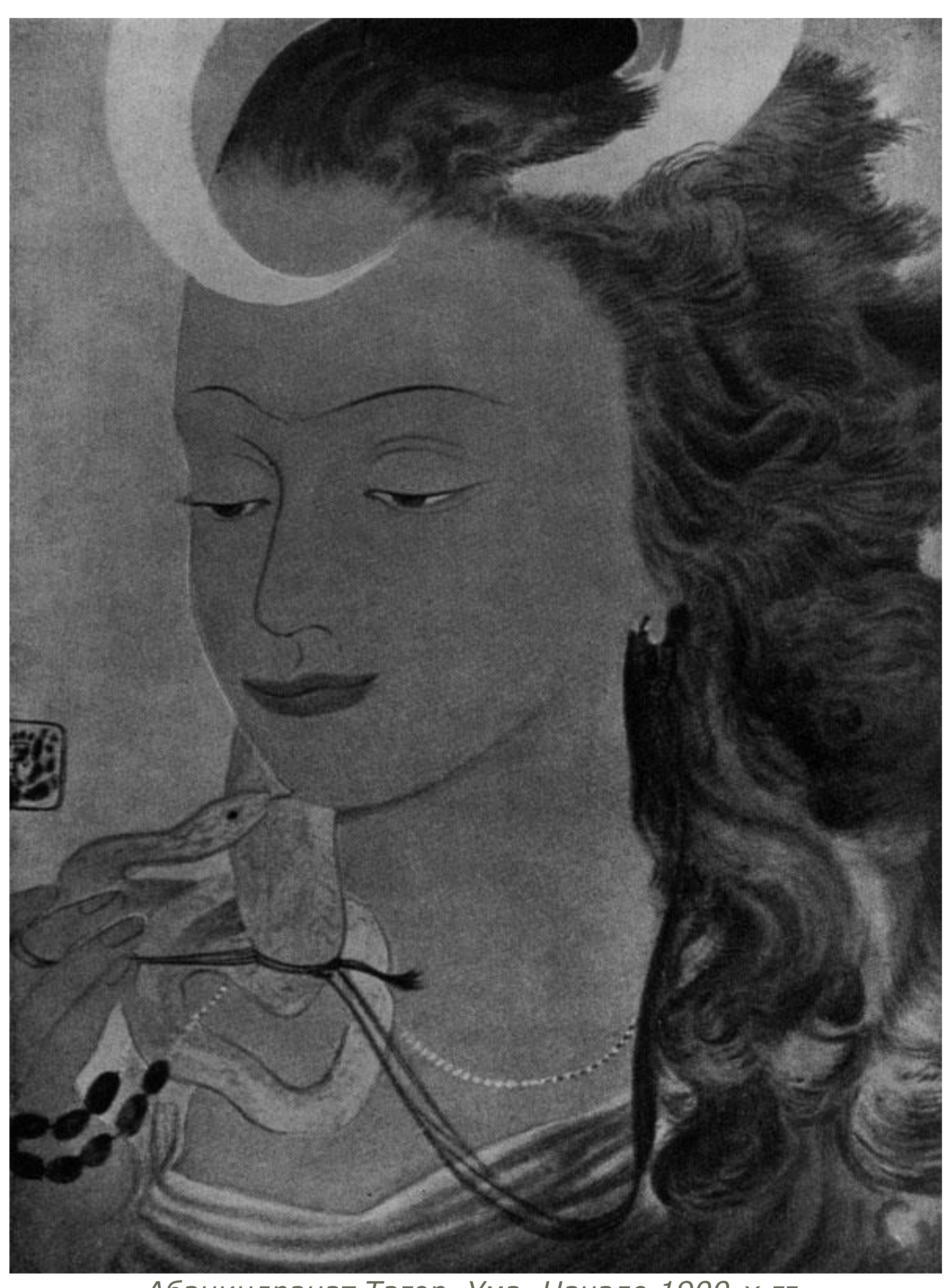
Новый сдвиг в индийском изобразительном искусстве происходит на рубеже 19—20 вв. в Калькутте, бывшей в то время столицей Индии и центром наиболее активных районов Бенгалии, в которых росло движение за независимость.

Основной чертой, характеризовавшей национально-освободительное движение в этот период, была значительно большая его организованность, чем прежде. Несмотря на буржуазно-демократическую ограниченность, оно все же опиралось на быстро растущее сопротивление индийского народа колонизаторам, все чаще и чаще проявлявшего свою активность в забастовочном движении и в крестьянских восстаниях. Все эти изменения в общественной жизни Индии не могли не оказывать определенного воздействия и на дальнейший характер развития национальной культуры и искусства. Однако изобразительное искусство этого времени не знало таких ярких и глубоких примеров связи с жизнью и современностью, как это было в литературе и, в частности, в творчестве великого поэта и писателя Индии Рабиндраната Тагора. Его влияние и пример имели исключительное значение на этом новом этапе развития индийского искусства.

Изобразительное искусство на рубеже 20 в. в какой-то мере отразило специфические особенности национального освободительного движения того времени, его буржуазно-демократическую ограниченность. В искусстве с особой определенностью проявились ретроспективные тенденции, связанные с культом старины и со стремлением восстановить ее традиции. Ретроспективные тенденции вели к идеализации древнего и средневекового искусства, и не случайно один из главных представителей, идеологов нового художественного направления, названного Бенгальским Возрождением, английский историк искусства Э. Хавелл, провозгласил в качестве основного лозунга «возвращение к индийским традициям», к идеалам старого искусства—«идеалистического, мистического, символического и трансцендентального». Хавелл реорганизовал систему преподавания в Калькуттском художественном училище и привлек туда к руководству в 1905 г. Абаниндранатха Тагора (1871— 1951). В том же году в Калькутте было создано Индийское общество восточного искусства, устраивавшее первые регулярные выставки «нового искусства». Одновременно с этим было положено начало собиранию произведений древнего и средневекового искусства Индии. Все это, выражая национальный характер

нового движения, не могло не вызывать резко отрицательного отношения со стороны проанглийских кругов и особенно колониальной администрации в Индии.

При рассмотрении художественной практики главных деятелей Бенгальского Возрождения видно, что провозглашенные ими принципы получали при осуществлении несколько иной характер, чем мыслилось вначале. Наиболее выпукло это заметно в творчестве лучших его представителей — А. Тагора и Н. Боса.



Абаниндранат Тагор. Ума. Начало 1900-х гг.

илл. 294

А. Тагор был первым представителем Бенгальского Возрождения, заложившим основы нового стиля. Его искусство сложилось главным образом под влиянием могольской миниатюры, но в нем можно также ощутить воздействие японского и европейского искусства. В ранних работах, написанных преимущественно на мифологические темы, налицо явная тенденция стилизации под миниатюру, господствуют эклектически усвоенные приемы. В более поздних произведениях А. Тагор постепенно освобождается от сковывавших его элементов прямого подражания («Ума», начало 1900-х гг.). Одним из лучших его произведений является картина «Конец пути», хотя и исполненная в технике миниатюры, но решенная вполне самобытно. Изображение изнуренного верблюда, умирающего в пустыне и нарисованного крупным планом, полно захватывающего трагизма. Внутренняя символичность этого произведения кроется в глубоко правдивой передаче определенного реального трагического факта, благодаря чему оно смогло стать своеобразным откликом художника на бедствия, переживаемые угнетенным народом.

Велика роль Тагора как педагога, воспитавшего целый ряд крупнейших индийских художников, которые распространили и популяризировали новые эстетические и художественные взгляды Бенгальского Возрождения по всей Индии.

Один из крупнейших современных художников Индии старшего поколения Нандалал Бос (р. 1883) учился у А. Тагора в Калькуттском художественном училище с 1905 по 1910 г. По окончании его он вскоре занял наряду со своим учителем одно из ведущих мест среди представителей нового направления.

Бос развил и обогатил эстетические взгляды А. Тагора. Он приблизил искусство к народу, постепенно отказавшись от замкнутого в себе эстетизма и аристократизма, свойственного живописи раннего периода Бенгальского Возрождения. В своих работах Бос нередко обращался к древним традициям росписей Аджанты, развивая их в несколько графическом

плане («Музыкантша», 1922, частное собрание). Он одним из первых занялся созданием дешевых картин для народа, выполненных в стиле «Калигхатпат»— бенгальских народных картинок. По поручению высоко ценившего его Махатмы Ганди Н. Бос в 20—30-х гг. расписывал стены залов различных помещений, где происходили заседания партии Национальный конгресс.



Нандалал Бос. Музыкантша. 1922 г. Частное собрание.

илл. 295

Наряду с этим Н. Бос много работал с натуры, в частности в области пейзажа. К 1915 г. относится пейзаж «Над Над мой зимой», привлекательный своим лаконизмом и выразительной простотой. Над круто изгибающейся вдалеке рекой, показанной с очень высокой точки зрения, стремительно летит стая птиц. Никаких других деталей художник не дает. Но как много выражает он в этом продуманном отборе! Здесь и ощущение зимы, и впечатление огромного пространства, и тонкая поэзия природы.

Творчество Н. Боса, несмотря на временами неровный и противоречивый характер, ценно своими реалистическими тенденциями. Велика и роль Боса в формировании художественных кадров современной Индии, особенно в период, предшествовавший провозглашению независимости. Н. Бос сохраняет и до сегодняшнего дня авторитет крупнейшего художника и педагога.

Среди художников, связанных с Бенгальским Возрождением, следует выделить Деви Прасада Роя Чоудхури (р. 1899), выдающегося современного живописца и скульптора Индии. Чоудхури учился у А. Тагора. Однако в своем творчестве он широко использовал не только особенности китайской живописи и японской гравюры, но и смело применил многие приемы европейского реалистического искусства. Больше всего художника привлекает изображение событий и явлений, наполненных драматизмом и движением. Контрастность насыщенной цветом палитры, смелая динамичность композиционного построения, романтическая взволнованность изобразительного языка отличают лучшие произведения Чоудхури.

Примером могут служить два варианта картины «Строители дорог», где выразительно показан момент напряженного труда. Худые, почти обнаженные под палящим солнцем фигурки людей с неимоверным усилием длинными деревянными шестами пытаются сдвинуть с места тяжелые каменные глыбы. Ряд картин Чоудхури посвящен жизни индийских крестьян. Некоторые из них как бы объединены

тематическим единством, например цикл «Сельская девушка», «Туман», «Мать». Чоудхури — первоклассный пейзажист, и, пожалуй, именно в пейзаже художник находит живописный стиль, наиболее национальный по характеру. В работе «Когда начинаются дожди» (Дели, Национальная галлерея современного искусства) тонко переданное состояние природы во время сезона дождей, наступающего вслед за периодом палящего зноя, показано лаконичными, почти скупыми живописными средствами. Чрезвычайно оживляет пейзаж человеческая фигура, идущая по легкому мостику. Колорит почти монохромный и нюансирован едва уловимыми тональными отношениями. Рисунок четкий и точный.



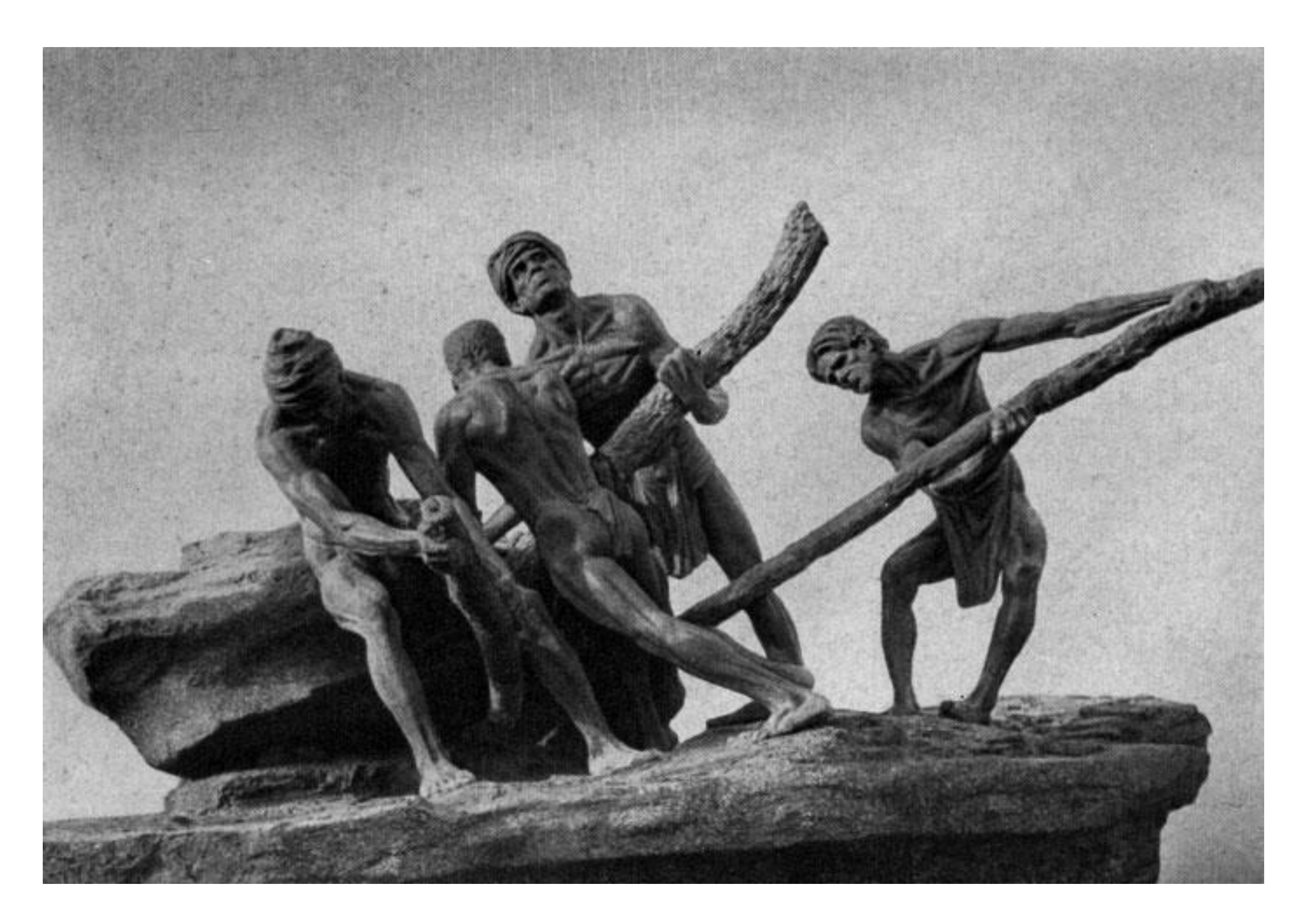
Деви Прасад Рой Чоудхури. Когда начинаются дожди. 1940-е гг. Дели, Национальная галлерея современного искусства.

илл. 300 а

В скульптуре Чоудхури значительно менее разностилен и обычно стремится передать свое непосредственное впечатление от реального явления. В многофигурной рельефной композиции «У входа в Траванкорский храм» главный интерес представляет не религиозная тема «благословения нищих» и не композиционное решение, понятое скорее «живописно», чем скульптурно. Наибольшую ценность этого произведения составляют отдельные образы: бедняков, калек, забитых простых людей, пришедших к храму и полных надежды на лучшее.

Однако подлинной социальной значимости, лишенной имеющегося в рельефе налета иллюстративности, Чоудхури достигает в трагической фигуре матери над телом своего умершего ребенка («Беженцы»). В этом произведении нет ничего лишнего, решение его подсказано самой действительностью.

Успешно обращается Чоудхури и к теме героической, как, например, в памятнике семи индийским юношам, отдавшим свою жизнь за свободу и независимость Индии, в городе Патне (штат Бихар) (1955—1957) или в скульптурной группе «Триумф труда» (1950-е гг.).



Деви Прасад Рой Чоудхури. Триумф труда. 1950-е гг. Дели, Национальная галлерея современного искусства.

илл. 300 б

Чоудхури — несомненно один из крупнейших современных художников и скульпторов Индии, много сделавший для возрождения национального искусства и способствовавший развитию в нем реалистических тенденций.

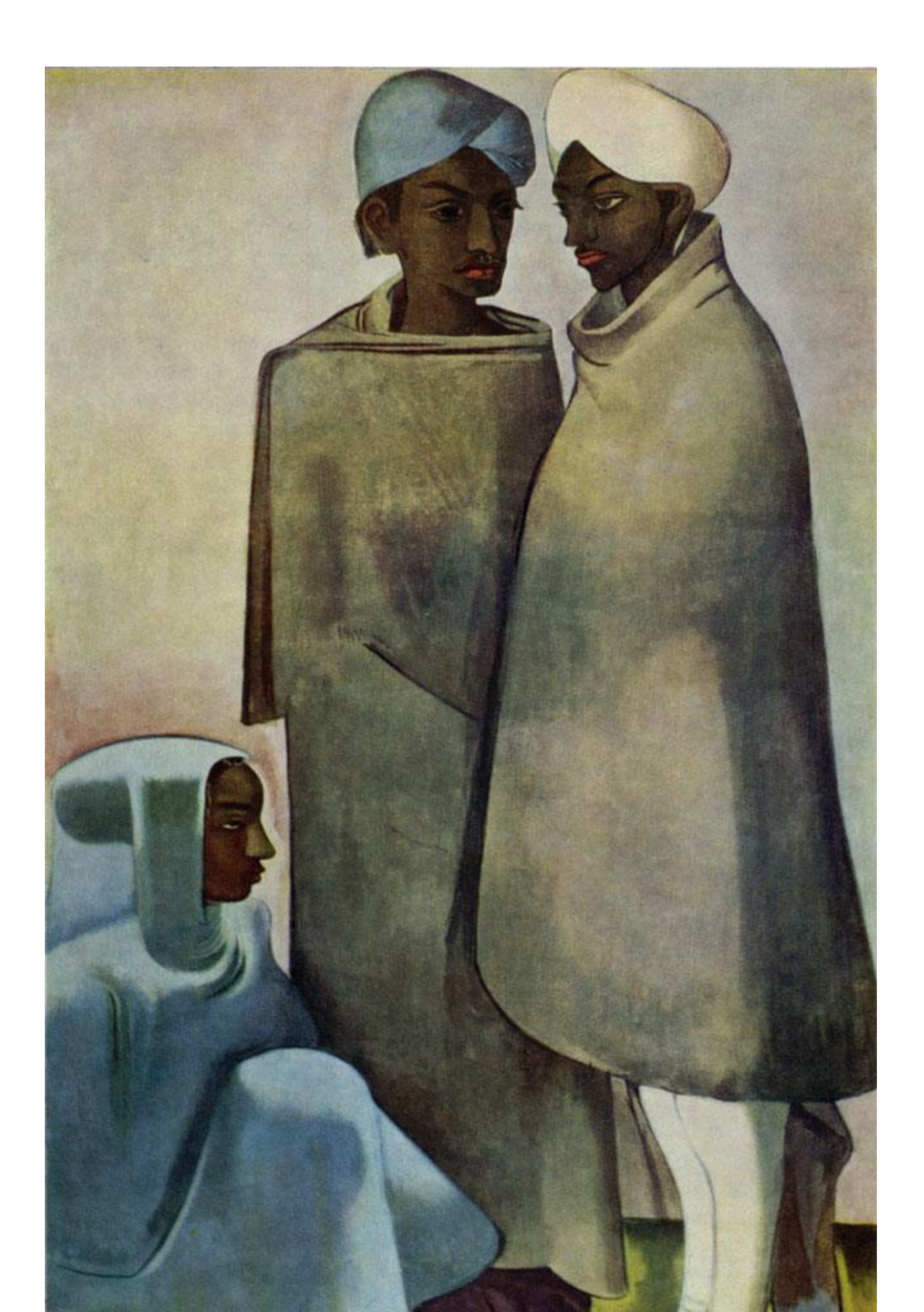
Годы между двумя мировыми войнами были важным периодом в развитии индийского искусства. Прежнее новаторство Бенгальского Возрождения уступило место преимущественно популяризации национальных традиций. Крупнейшие же художники 20—30-х гг. А. Шер-Гил и Дж. Рой

по-новому и каждый по-своему решали проблемы дальнейшего развития изобразительного искусства.

Художница Амрита Шер-Гил (1913—1941) была одной из самых ярких фигур индийской живописи 20 в. Ее творчество проходило в стороне от Бенгальского Возрождения и развивалось совершенно самостоятельным путем. А. Шер-Гил училась в Париже и в 1934 г. переехала в Индию, где она жила и работала до своей безвременной смерти.

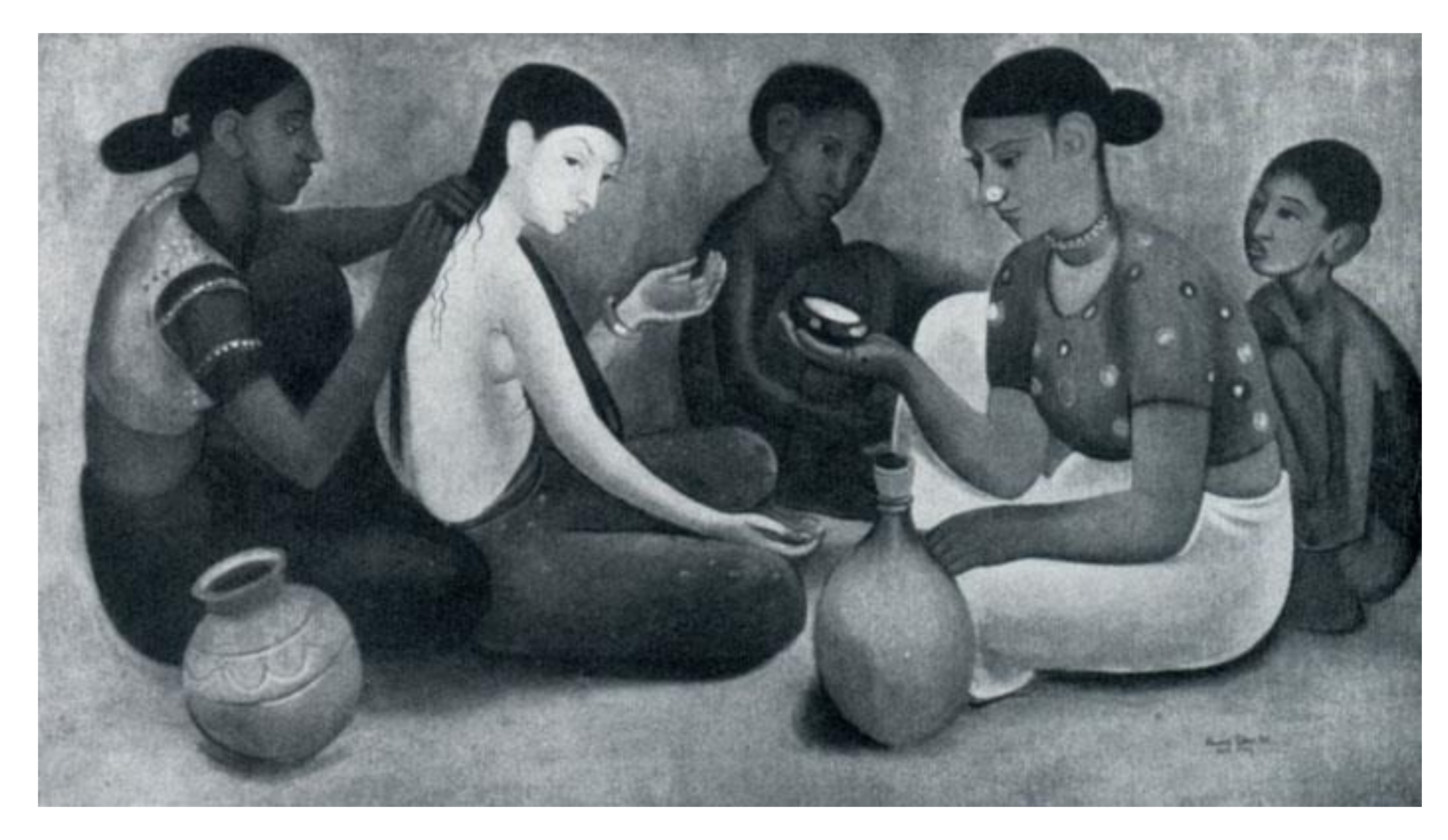
Приезд в Индию, на свою родину, где Шер-Гил, по ее собственному признанию, жаждала заниматься живописью, чтобы «найти себя», произвел на нее огромное впечатление. Шер-Гил стремилась к осуществлению своего желания — «изобразить жизнь индийцев и в особенности бедняков», «показать их угловатые коричневые фигуры, удивительно прекрасные в своей некрасивости, воспроизвести на холсте впечатление, которое их печальные глаза произвели на меня».

Произведениям Шер-Гил присуща правдивость образов при полном отсутствии какой-либо «экзотики» и символизма содержания. Лучшие ее картины, сохраняя монументальность и декоративность, жизненно конкретны по изображенным в них событиям. Это живые типы и характеры, взятые из окружающей художницу действительности и показанные без всякой идеализации, но также и без ненужных бытовых подробностей, кроме самых необходимых. В лучших ее произведениях, как «Мать Индии» (1935), «Люди с гор» (1935), «Женщина с гор» (1935), «Приготовление невесты» (1937), «Брамачарьи» (1937) (все картины в Национальной галлерее современного искусства в Дели), обычно изображена небольшая группа людей, занятых каким-нибудь обыденным делом или погруженных в свои мысли.



Амрита Шер-Гил. Люди с гор. 1935 г. Дели, Национальная галлерея, современного искусства.

В одной из лучших картин, «Брамачарьи», даны удивительно выразительные и жизненные образы людей. Они как бы по-разному — каждый по-своему — воспринимают жизнь, свою тяжелую судьбу: кто покорно-безнадежно, кто мучительно-вопрошающе, а центральный персонаж — с каким-то мудрым спокойствием. Шер-Гил тонко чувствует и передает женские образы. В картине «Приготовление невесты» с большой чуткостью уловлена скрытая торжественность и в то же время какая-то внутренняя застенчивость взаимоотношений женщин между собой. Даже дети, словно зачарованные, смотрят на происходящие приготовления.



Амрита Шер-Гил. Приготовление невесты. 1937 г. Дели, Национальная галлерея современного искусства.

илл. 296 а

Однако изображение человека у Шер-Гил всегда носит отпечаток какой-то скрытой грусти. Ее образы трагичны, но это не трагизм борьбы, действия, пусть даже самого безнадежного. Это скорее трагизм самоотречения и скрытого, молчаливого сопротивления, родственного тем формам «пассивного сопротивления», которые пропагандировались в то время в Индии.

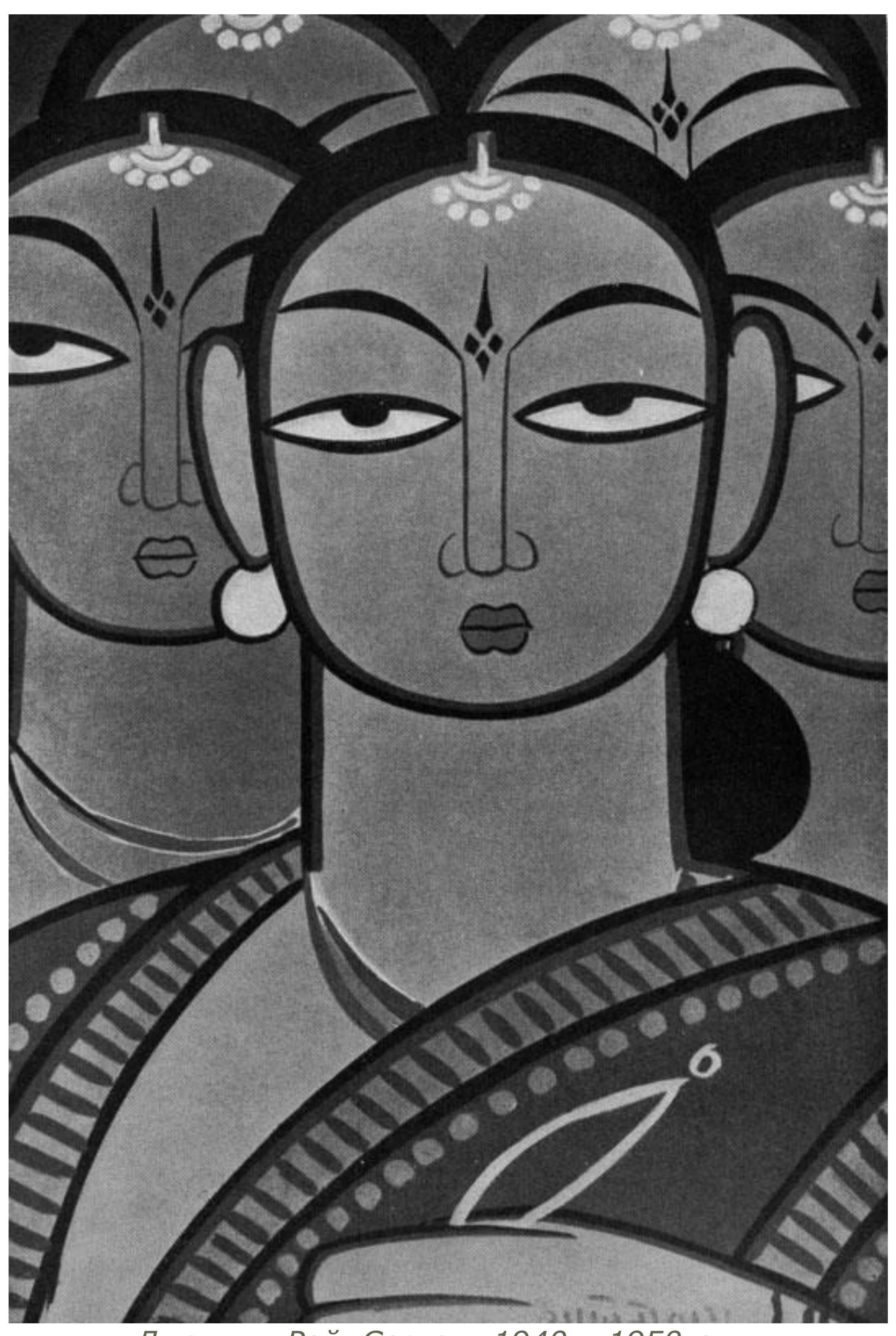
Трудно переоценить значение творчества Шер-Гил в истории современного искусства Индии. Она первая и пока что лучше и цельнее всех воплотила в изобразительном искусстве образ простого индийского человека, трудолюбивого и скромного крестьянина, нищего труженика. Образы Шер-Гил реалистичны и менументальны — и в этом заключается главное, что связывает лучшие стороны ее искусства с национальными традициями и демократическими путями развития культуры новой Индии.

Большая роль в формировании современного индийского изобразительного искусства принадлежит Джамини Рою (р. 1887). Выходец из Западной Бенгалии, он учился в Художественном училище в Калькутте. До начала 20-х гг. художник работал в манере, близкой художникам Бенгальского Возрождения, а также писал заказные портреты в академическом стиле. Чувствуя полную неудовлетворенность, Дж. Рой обратился непосредственно к народному искусству, точнее, к так называемому рыночному лубку, процветавшему еще в первой четверти 20 в. в деревнях Западной Бенгалии. «Девушка из племени Санталов» (1924) отмечена выразительной простотой своего энергичного решения, смелостью композиционного построения. Срезая с трех сторон краем картины фигуру, художник как бы приближает к зрителю изображение, делая его почти «участником» стремительного движения контуров, обрисовывающих фигуру девушки. Избегая каких-либо деталей, Дж. Рой находится на грани схематизации человеческого образа.



Джамин и Рой. Девушка из племени Санталов. 1924 г. Калькутта, Музей.

илл. 298



Джамини Рой. Сестры. 1940— 1950-е гг.

илл. 299

В поисках стилистической простоты художник отказывается от индивидуализации изображенного персонажа, и в этом крылась опасность полного отрыва от реальной действительности. Дальнейшие односторонние искания в этом направлении приобрели чисто декоративно-ритмический характер («Сестры», 1940 — 1950-е гг.). В период своего «коммерческого» успеха художник организовал мастерскую, буквально «изготовлявшую» серии картин такого рода, едва подправляемых мастером, но сбываемых за его подписью.

Живопись Джамини Роя вызвала в 40—50-х гг. много подражаний, обычно лишенных остроты и талантливости его лучших произведений. Поверхностная легкость этих чисто внешних стилизаций легко смыкалась с модернистическими деформациями, получившими такое большое распространение в индийской живописи за последнее десятилетие.

С провозглашением Республики Индии в 1950 г. наступает новый этап в истории индийского искусства, которое получает сильнейший стимул для своего развития и живет отныне сложной и насыщенной жизнью. Немалую роль сыграло образование Национальной Академии искусств (Лалит Кала). Она объединила под своим руководством многие академии штатов Индии, художественные ассоциации и устраивает большие ежегодные выставки в Дели.

За время первого десятилетия существования республики в изобразительном искусстве наблюдалось несколько направлений, что отразилось и на первых выставках Академии. Это так называемый восточный стиль (по преимуществу стилизация под старину), академически-реалистический (склонный к натурализму и салонности) я модернистический, первоначально еще мало развитый.

Условность этого разделения выявилась к 60-м гг., когда отчетливо определились два основных направления в изобразительном искусстве. С одной стороны, усиливающиеся под воздействием буржуазного Запада модернистские течения,

которые в свою очередь подразделяются в основном на крайний абстракционизм и псевдонациональный формализм, прибегающий к стилизации и схематизации.

С другой стороны — противостоящие формалистическим тенденциям реалистические поиски жизненной правды и большей близости к окружающей действительности. И здесь нельзя говорить о полном единстве творческого метода; напротив, наблюдается большая пестрота искании, что подчас зависит от характера дарования мастера-реалиста, от ясности понимания им своих художественных задач и, наконец, от близости его к жизни и насущным потребностям индийского народа.

Среди передовых мастеров нашего времени можно назвать ряд крупных художников, развивающих лучшие традиции и достижения мастеров старшего поколения. Это К. К. Хеббар, Х. Дас, Б. Саньял, А. Бос, С. Банерджи, Б. Сен, С. Гуж-рал и другие — все художники, различные по своим стилистическим особенностям и отношению к традициям и окружающей действительности, но объединенные общим стремлением правдиво отразить жизнь и природу современной Индии.

Интересен и до некоторой степени характерен для нашего времени творческий путь такого видного мастера, как Каттинджери Кришна Хеббар (р. 1912). Если в своих ранних работах он пишет реалистически с натуры («У храма в Карли», 1939), то позднее он старается использовать традиции раджпутской миниатюры, стремясь, впрочем, передавать и пространственные отношения («Праздничный танец», 1949). В работах такого типа он хорошо и живо изображает движение толпы, жанровые детали, но часто впадает в иллюстративность. Иногда интерес к жизни простых людей, социальная тематика привлекают к себе внимание Хеббара, и тогда он создает свои лучшие работы: «Продажа скота» (1942), «Трапеза» (1959), «Круг за кругом» (Эрмитаж). В последней картине, выполненной в своеобразной лаконичной манере, как бы передающей самую суть темы,— безысходно утомительное однообразие тяжелого крестьянского труда,

Хеббар добился большой силы экспрессии. Наряду с этим он проявляет все больше и больше интереса к чисто формальным проблемам, социальная острота исчезает из его произведений. Подобная эволюция нередка у многих современных индийских художников, часто под влиянием моды на западное модернистическое искусство отходящих от реалистических позиций. Тем ценнее искусство тех художников, которые продолжают неуклонно придерживаться жизненной правды.



Каттинджери Кришна Хеббар. Трапеза. 1959 г. Собрание Лифшиц.

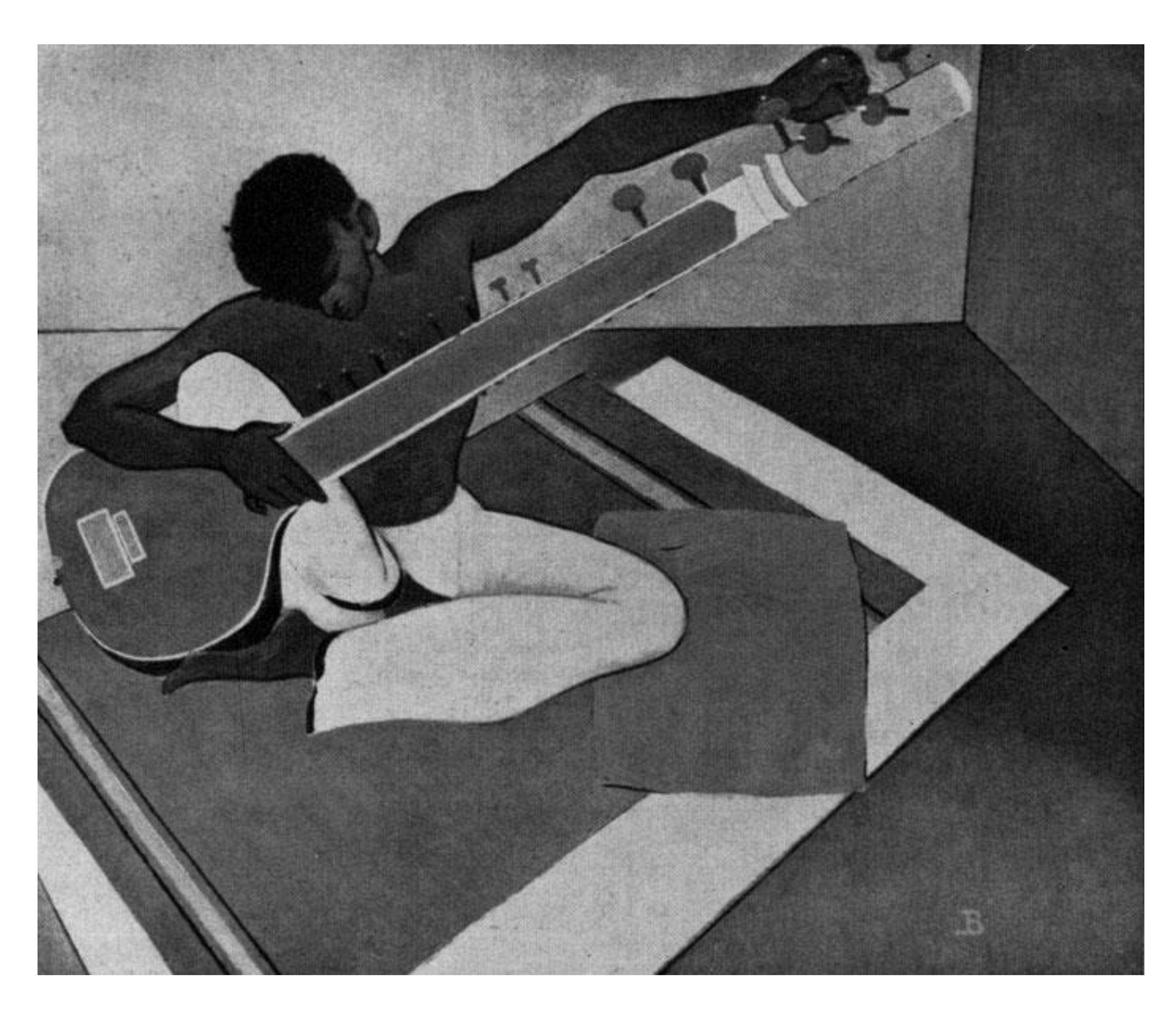
илл. 297 б



Харен Дас. Пара голубей. Цветная гравюра на дереве. Начало 1950-х гг.

илл. 301

Ярким примером может служить творчество Харена Даса (р. 1921), в графике которого поэтично воспевается жизнь простых крестьян и рыболовов. Творчество Харена Даса полно какой-то внутренней теплоты, мягкой лирической взволнованности и человечности («Пара голубей», цветная гравюра на дереве, начало 1950-х гг.). Более декоративна, но также проникновенна живопись Бхабеш Саньяла (р. 1904), видного художественного организатора, играющего большую роль в деятельности Академии Лалит Кала. В его картинах, как, например, «Туалет» и особенно «Музыкант», где выразительно передано напряжение игры, привлекательна обобщенная экспрессивность рисунка и яркая звучность цветовых отношений.



Бхабеш Саньял. Музыкант. 1950-е гг.

илл. 296 б

Многие лучшие произведения современной индийской живописи, в которых правда жизни сливается с живой традицией, связаны с жанровыми или лирическими мотивами. Таковы изображения трудовых сцен Сатиендры Натха Банерджи («Золотой урожай», «Пересадка риса»), удачно развивающего национальные традиции миниатюрной живописи — не путем поверхностной их реставрации, а смелой

разработкой живых характеристик отдельных фигур работающих крестьянок, органично вписывающихся в тонко проработанный пейзаж. Какой-то особенной прелестью и музыкальностью отличается творчество Б. Н. Джиджи, в картине которого «Малабарская красавица» (Москва, Музей искусства народов Востока) по-новому возрождаются традиции раджпутской миниатюры. Поэтичен в ней образ несущей сосуд женщины, возвращающейся домой; ее изящная фигура выделяется на фоне белой ограды.



Б. Н. Джиджа. Малабарская красавица. Москва, Музей искусства народов Востока.

илл. 297 а

За последние годы в изобразительном искусстве Индии преобладающими стали формалистические течения, что

сильно тормозит поступательный ход развития искусства. Нередко даже в творчестве лучших художников можно наблюдать известную противоречивость и двойственность. Подчас наиболее интересные достижения, связанные с реализмом, оказываются скованными приверженностью художника к предвзятым формальным схемам, препятствующим реалистическому познанию и отражению жизни. Далеко не последнюю роль играет и зависимость от спроса на рынке, от моды. Наиболее острой и важной проблемой дальнейшего поступательного развития современного искусства является борьба между прогрессивными и реакционными тенденциями, результат которой определит ближайшие судьбы изобразительного искусства Индии.

Несколько иная картина наблюдается в прикладном искусстве. Здесь в гораздо большей степени, чем в изобразительном, сохранялась преемственная связь с многовековыми традициями индийского народного кустарного ремесла. И хотя за время владычества колонизаторов некоторые области кустарного производства захирели, а подчас и совсем прекратили свое существование, возрождение многих из них происходит с большой интенсивностью. В прикладном искусстве Индии отражается многонациональный характер художественной культуры Индии, ее неповторимо многогранный и своеобразный облик. Ряд областей прикладного искусства, в частности резьба по дереву, по кости, выделка металлических изделий с гравировкой и инкрустацией, эмаль и особенно производство тканей — набивных и вышитых,— являются источником замечательных произведений народного искусства, высокое совершенство которых свидетельствует о талантливости и художественной самобытности творчества индийского народа. Несмотря на широкое развитие прикладного искусства, нельзя не отметить подчас огрубленного повторения старинных народных образцов, что вызвано рыночными интересами.

Значительные изменения претерпевает в 20 в. архитектура Индии. Колонизация страны в 19 в. повлекла за собой полное

прекращение собственно индийского архитектурного строительства. Лишь в крупных портовых городах, например в Бомбее, происходит сооружение англичанами зданий утилитарного, торгово-промышленного и административного характера. И только к самому концу 19 в., в связи с ростом национальной буржуазии, пробуждается некоторый интерес к индийским традициям. Примером новых тенденций, еще отмеченных эклектичностью, может служить железнодорожный вокзал в Алваре.

Крупнейшим строительством начала 20 в. в Индии было создание Нового Дели в непосредственной близости от старой части города. Построенный английским архитектором Э. Лаченсом в 1911—1931 гг., Новый Дели представляет прекрасно распланированный современный центр столицы. Расположенный по обе стороны главной магистрали Раджпатх (бывшая Кингсуэй-авеню), имеющей ширину около 350 м, он объединяет в своей регулярной планировке ряд крупных площадей, радиальных улиц со стоящими на них особняками и административными зданиями. В центре находятся правительственные здания, в том числе круглое в плане здание парламента (архитектор Г. Бейкер).



Герберт Бейкер. Здание парламента в Дели. 1911—1931 гг.

илл. 302 а

Постройка ансамбля Нового Дели явилась счастливым исключением в архитектурном строительстве до освобождения страны. В других случаях можно скорее наблюдать эклектическое смешение стилей, хаотичность строительства, резкий контраст между виллами английских колонизаторов и национальной буржуазии и бесконечными трущобами рабочих кварталов. Типичным примером является развитие планировки Калькутты, самого густонаселенного города Индии.

После установления независимости Индии в стране разворачивается широкое строительство, причем наибольший интерес представляет крупное гражданское и промышленное строительство, создание целых городских ансамблей. Возникновение ряда индустриальных центров, что связано с экономическим подъемом страны, требует организации

планирования больших архитектурных комплексов. Это, с одной стороны, такие индустриальные сооружения, как, например, огромный Бхакра-Нан-гальский гидроузел в Пенджабе или построенный с участием советских специалистов металлургический комбинат в Бхилаи и ряд других не менее крупных центров. С другой стороны, развивается гражданское строительство. Крупнейшим административным центром является новая часть города в Бхубанесваре, созданная по проекту архитектора Кенигсбергера в 1948—1956 гг. В архитектуре оригинально используются элементы традиционного зодчества в сочетании с современными формами. Другим аналогичным городским ансамблем является новый центр Пенджаба— Чандигарх, построенный группой архитекторов во главе с Ле Корбюзье в 1951—1956 гг. Здесь были учтены последние достижения современной архитектуры и градостроительства, а также местные особенности. Рациональное разделение города на микрорайоны, продуманность транспортных связей, выделение живописных зеленых массивов, водоемов, эффектно контрастирующих с четким рисунком фасадов,— все это создает своеобразный единый ансамбль современного города. Несомненно, что в дальнейшем архитектурном строительстве опыт Бхубанесвара и Чандигарха будет претворен и развит для новых поисков национального стиля индийского зодчества.



Ле Корбюзье. Здание Верховного суда в Чандигархе. 1951—1956 гг.

илл. 302 б



Нариман Бажамжи Шроф. Вокзал в Джайпуре. 1950-е гг.

илл. 303 а



Зал конгрессов (Вигиан Бхаван) в Дели. Начало 1960-х гг.

илл. 303 б

В отдельных зданиях — вокзал в Джайпуре (1950-е гг., архитектор Нариман Бажамжи Шроф), Вигиан Бхаван (Зал конгрессов) в Дели — удачно используются элементы национальной архитектуры. Перед современной индийской архитектурой стоят трудные, но интересные задачи освоения многовековых традиций и применения современных архитектурных и технических достижений.

Искусство Цейлона

О. Прокофьев

Изобразительное искусство Цейлона, так же как и в Индии, имело замечательное художественное наследие, но пришло в упадок в пору тяжкого ига колониализма. Однако в монументальной живописи дольше всего сохранились живые традиции. Знавшая расцвет в 18 столетии стенная роспись, украшавшая буддийские храмы, хотя и в упадочном состоянии, продолжала существовать в конце 19 в. Плоскостная и яркая, она отличалась наивной повествовательностью и богатством орнаментики.

В 20 в. на цейлонское искусство большое воздействие оказало Бенгальское Возрождение в Индии. Привезенная Рабиндранатом Тагором в 1936 г. выставка имела прогрессивное значение для дальнейшей деятельности «Цейлонского общества искусства», основанного еще в конце 19 в. стремившегося соединить национальные особенности живописи с элементами европейского искусства.

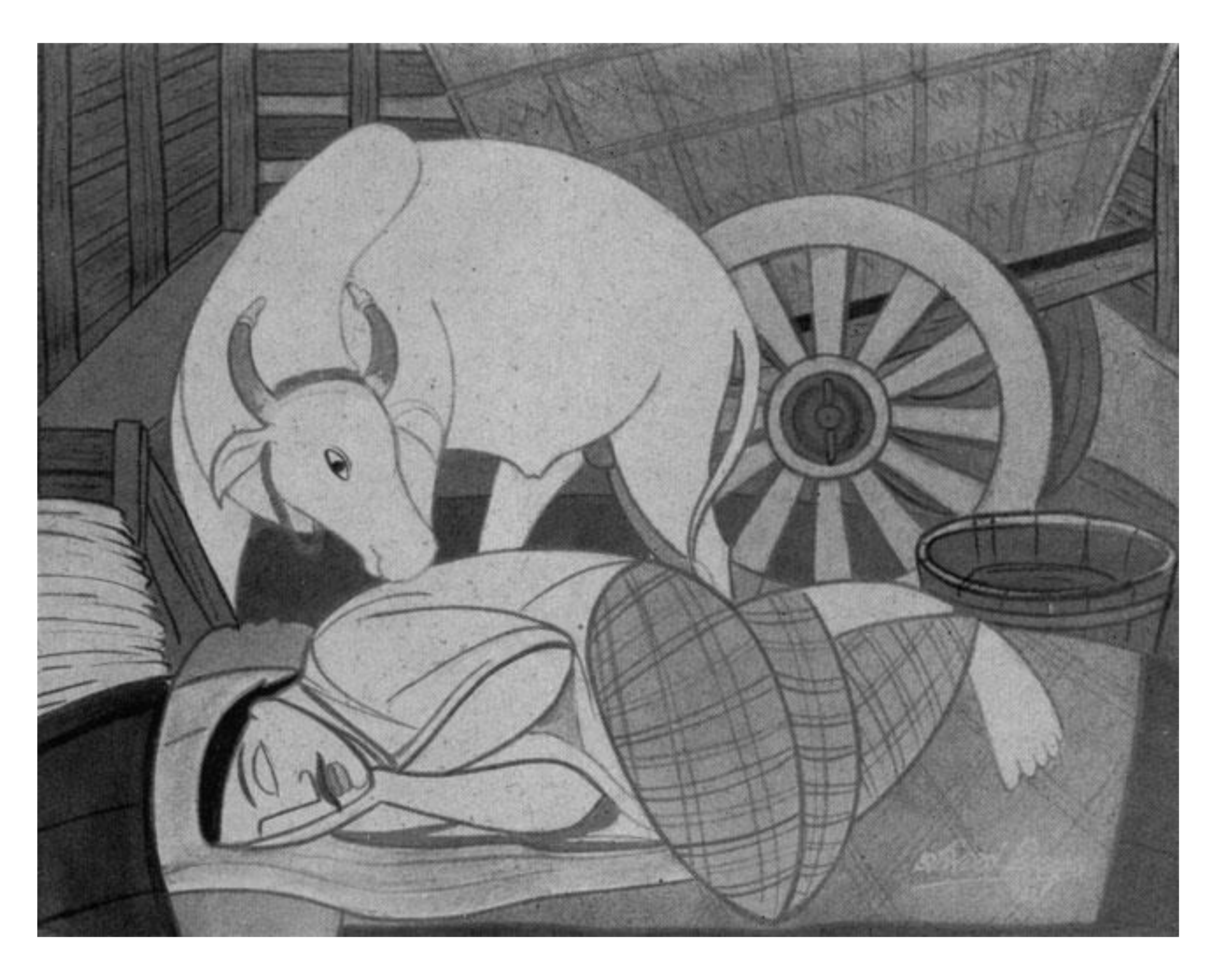
Современное развитие цейлонского изобразительного искусства происходит под знаком борьбы за реалистическое использование национальных традиций. Основную роль в художественной жизни страны играют образовавшаяся в 1943 г. группа «43» (модернистская по своей ориентации) и созданная в 1953 г. «Национальная организация искусства», участники которой стремятся найти темы для своих произведений в жизни простого народа, в его труде или же в старинных легендах и обычаях. Именно в этой организации объединены наиболее прогрессивные художники Цейлона.

В целом можно говорить об определенном стиле, свойственном некоторым лучшим художникам данного направления. Словно перекликаясь с древними традициями настенной живописи буддийских храмов, он отличается монументальной обобщенностью. Подчеркнутая контурная линия, придающая известную графичность этому стилю, не препятствует звучности и богатству колорита, построенного на простых и иногда тонко нюансированных соотношениях.

Наиболее яркое выражение этот стиль находит в произведениях Б. Л. А. Мендиса, интересного своими

жанровыми и пейзажными работами. Таковы его произведения, выполненные в технике гуаши,— «Жил был однажды...», «Ночью в деревне» (1957) и особенно пейзаж «Самналаканда, или Адамов пик — священная гора», где плавные и волнистые контуры выразительно передают обобщенные силуэты склонов гор и ущелий.

Близка к монументальной росписи картина художника Артура «Носят песок» (1957). Ритмично повернутые фигуры стоящих с корзинами с песком женщин полны какой-то внутренней устойчивости, твердости и величия; орнаментально схематизированные контуры косых облаков подчеркивают размеренность движения в композиции. Богатые возможности национального стиля проявляются в разнообразии индивидуальных манер художников. Здесь и экспрессивный, несмотря на некоторую схематизированность манеры, Гамалатхниядаса («Раннее утро», 1957), и лиричный и полный тепла к изображенным людям Дэнни Вималасири («Семья», 1957), и ряд других. Лишь иногда чрезмерный интерес к чисто декоративной изысканности или стилизации под лубок при поверхностном подходе к изображаемому явлению ведет к слащавости и искусственности, нарушая органичность новых поисков в этом направлении.



Гамалатхпиядаса. Раннее утро. 1957 г.

илл. 304 б



Дэнни Вималасири. Семья. 1957 г.

илл. 305

Немалый интерес представляют попытки цейлонских художников обогатить пространственные отношения в своих картинах, внести в них глубину, обращаясь к опыту западноевропейского искусства. В лучших образцах подобного рода сохраняются национальные особенности живописи, как, например, в произведениях Г. С. Фернандо. В своих жанровых акварелях он ищет более тонких и наблюденных в жизни тональных соотношений («Деревенская сценка», «Воловья упряжка с травой»). В них лаконичность и в то же время живописность манеры хорошо передают своеобразную природу Цейлона.

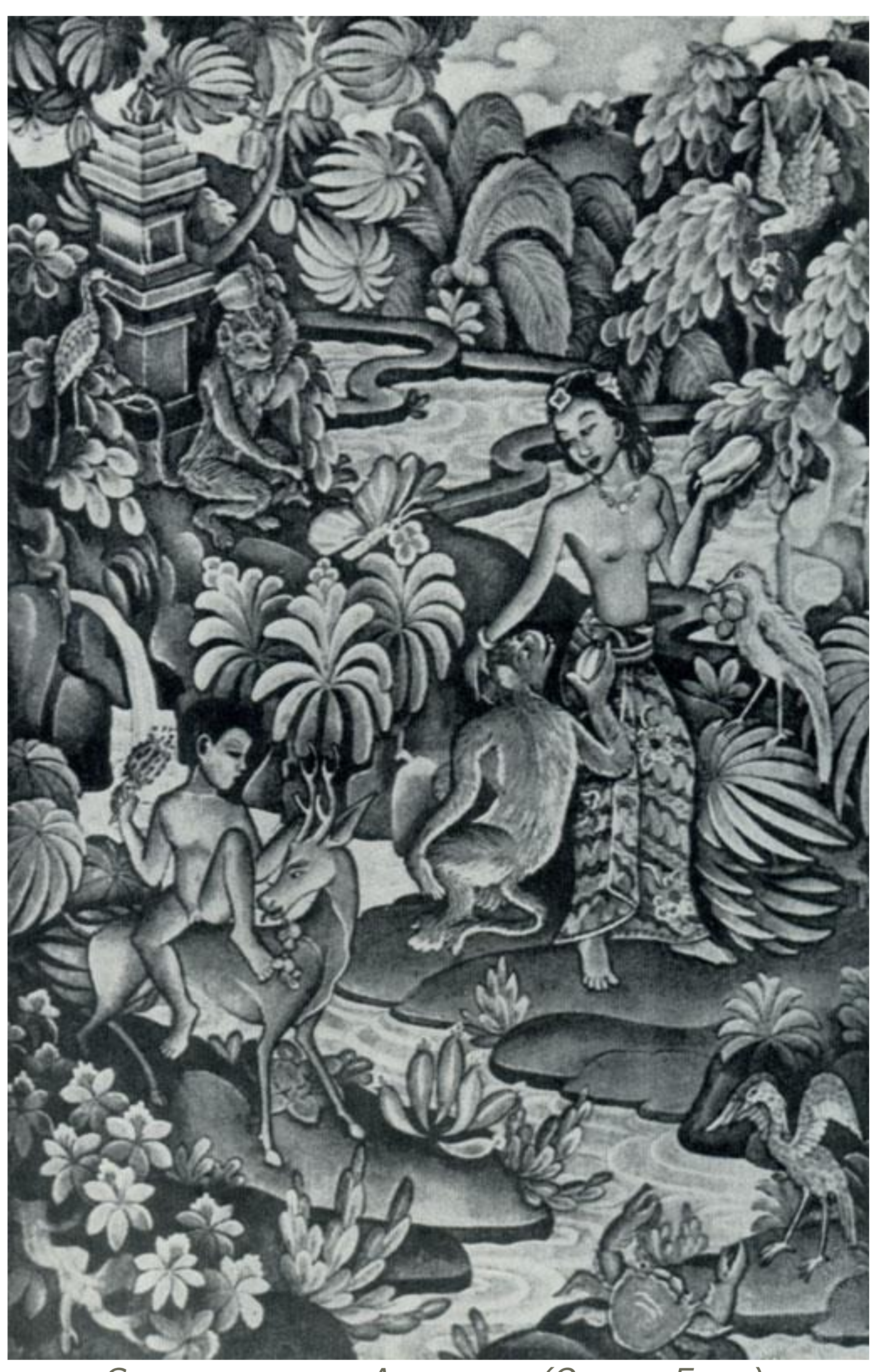
Дальнейшее успешное развитие цейлонского изобразительного искусства зависит от плодотворного совершенствования реалистических тенденций, соединяющих национальные особенности с отображением современности.

Искусство Индонезии

О. Прокофьев

Искусство Индонезии, второй после Индии по значению в Юго-Восточной Азии стране, имеет несколько иную историю развития. Здесь нет такой сложной и запутанной эволюции художественных направлений, как в Индии. Они в целом более четко дифференцированы. Например, живопись, исполненная в так называемом балийском стиле, представляет собой совершенно обособленное явление и, но существу, тесно связана с традициями народного творчества, преемственность которых на острове Бали существует на протяжении ряда веков. Б настоящее время целый ряд художников работает в области этого своеобразного искусства, сказочность и декоративность которого как бы образно воссоздают пышность тропической природы, ее экзотику. В приверженности к традиционности, однако, кроется и некоторая опасность одностороннего увлечения чисто декоративными сторонами этого искусства, подчас

довольно консервативного по своим выработанным формальным приемам.



Среди природы. Акварель. (Остров Бали).

илл. 306

Деятельность художников реалистического направления опирается на традиции, восходящие к 19 столетию и связанные с именем выдающегося индонезийского художника Радена Салеха (Шариф Бустаман, 1807—1880). Учившийся в Голландии и Франции (Салех работал вместе с Орасом Берне), он свободно владел техникой западноевропейской живописи и посвятил свое искусство родной стране, воспевая ее преимущественно в пейзажах. Однако он вводил в них и жанровые мотивы, а иногда и романтические сюжеты («Схватка буйволов с тиграми», «Борьба насмерть» — Амстердам, Рейксмузей). Он использовал также своеобразную символику, как, например, в картине «Горящий лес», где колонизаторы бегут от лесного пожара к пропасти. Радей Салех был также и прекрасным портретистом («Портрет султана Хаменгку Бувано VII»). Крупным реалистом-пейзажистом конца 19 — начала 20 в. был также тонкий колорист Абдуллах Сурио Суброто.

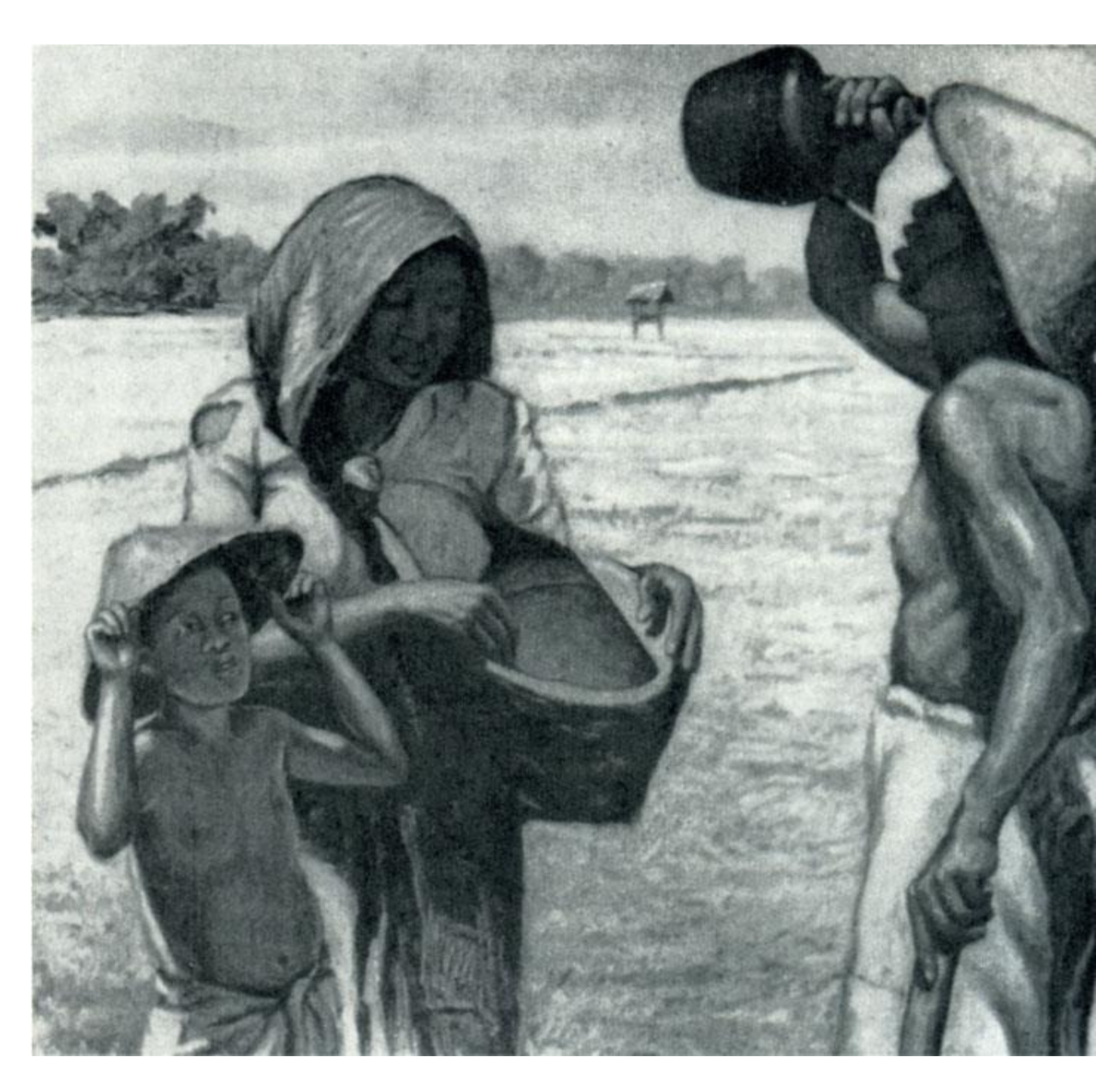
В период усиления антиколониальной борьбы и особенно после освобождения страны активизируется и художественная жизнь Индонезии. В начале 30-х гг. группа передовых художников реалистического направления, возглавляемая Суджоёно (р. 1913) и Аффанди (р. 1910), объединилась в первое художественное общество. Это общество стало основой организации «Молодых деятелей искусства Индонезии» (СИМ), созданной почти сразу после революции 1945 г. Творчество Этих мастеров, решительно занявших передовые позиции, определило основные черты современного индонезийского искусства. Во время войны за национальное освобождение и Суджоёно и Аффанди вместе с другими близкими им художниками оказались в числе активных борцов за свободу родины. Они создали ряд интересных произведений, с большой выразительностью показавших волнующие эпизоды борьбы. Таковы картины Суджоёно «Беженцы» и в особенности «Партизанский час», произведение, примечательное своим драматизмом и силой обобщения.

Не меньшее значение в искусстве Индонезии имеет в настоящее время живопись Аффанди, более романтическая по

характеру, чем у Суджоёно, и в целом более экспрессивная и темпераментная. Подражая в раннем творчестве искусству острова Бали, Аффанди вскоре стал искать самостоятельные и экспрессивные художественные средства выражения. Он стремится к контакту с окружающей действительностью, с жизнью народа. Рожденный в бедной семье и с детства близко знающий тяжелую жизнь простого человека, Аффанди хочет ее воспроизвести, ничего не приукрашивая.

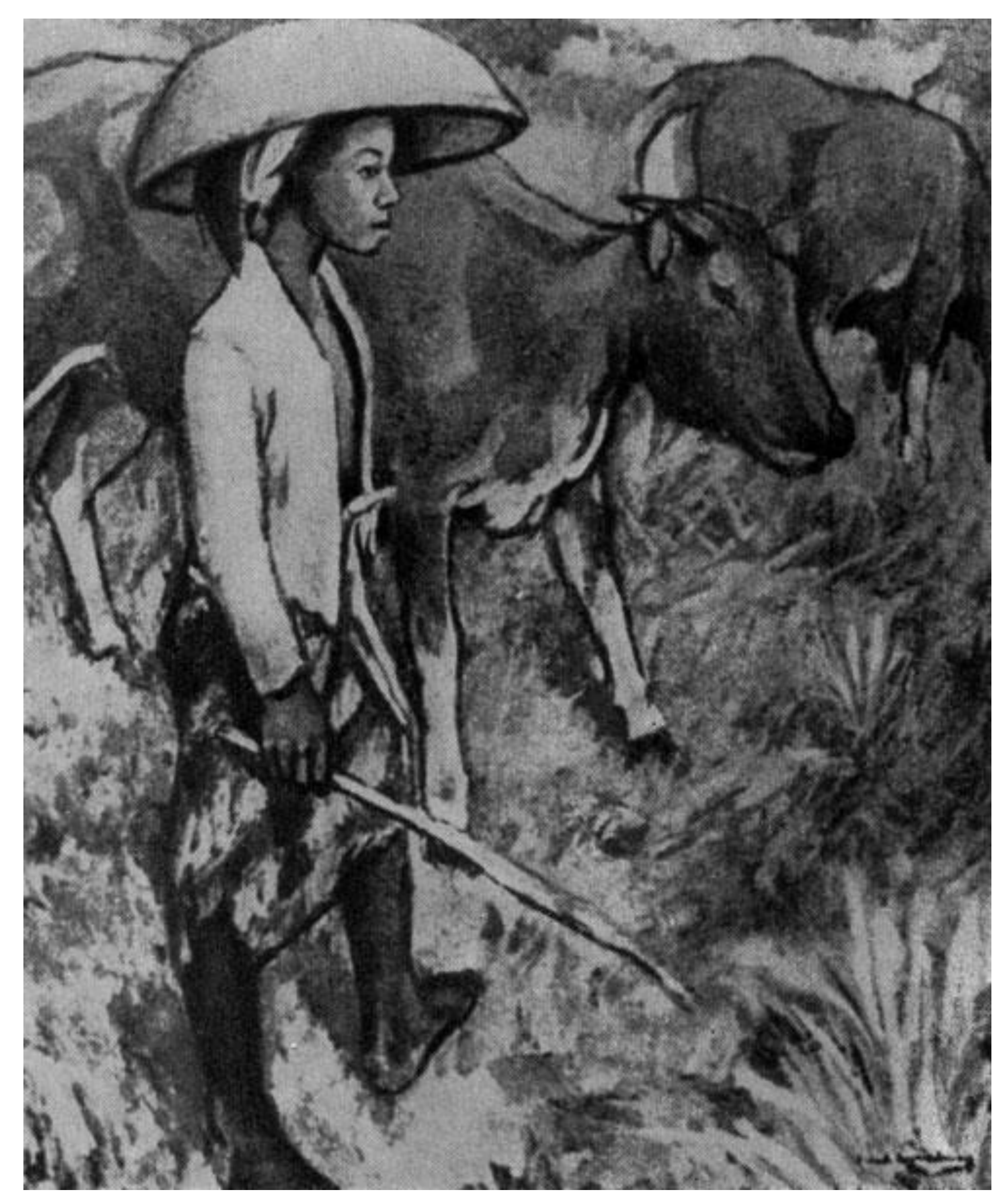
В своих многочисленных произведениях Аффанди преимущественно изображает мрачные, трагические стороны действительности. Художника больше всего волнуют печальные образы обездоленных и угнетенных: «Слепой отец с сыном» (собрание Сукарно), «Отдыхающие рикши» и другие. Даже в пейзажах Аффанди привлекает бурная сила стихии, переданная в характерной для него эмоциональной манере («Гора в Дарджили»). И лишь в образах детей мастер находит светлое начало, и тогда его искусство становится проникновенно-лиричным. Творчество Аффанди привлекательно тем, что оно непосредственно и живо откликается на современную жизнь. Его динамичный стиль, своеобразный «живописно-графический» почерк не являются нарочитыми. Этот стиль обусловлен желанием как можно более действенно откликнуться на волнующие художника события.

Ряд других современных индонезийских художников стремятся использовать реалистические достижения европейской живописи, основывая свое искусство на внимательном наблюдении окружающей действительности и жизни простых трудовых людей: «Крестьянская семья» Субанто (1943, Джакарта, собрание Сукарно), «Пастух» Хенк Нгантунга (начало 1950-х гг., Джокьякарта, Управление культуры).



Субанто. Крестьянская семья. 1943 г. Джакарта, собрание д-ра Сукарно.

илл. 307 а



Хенк Нгантунг. Пастух. Начало 1950-х гг. Джокъякарта, собрание Управления культуры.

илл. 307 б

Крупным мастером индонезийского искусства является гравер Суромо. Сюжеты Суромо разнообразны: женщина, идущая с ношей; портрет ребенка, полный какой-то затаенной грусти; рабочие на улице; идиллический пейзаж с задумчивой фигурой пастуха; рыболовы, крепко сжавшие свои изогнутые удочки; оживленная беседа трех молодых парней и т. п. Полна выразительности его серия рыночных сцен, богатая обилием

ситуаций и метких характеристик, полная симпатии к простым людям и носящая иногда и сатирический характер в обрисовке торгашей.

В творчестве Суромо несомненно проявляются лучшие стороны индонезийского искусства, его прогрессивная тенденция к правдивому показу народной жизни.

В современном искусстве Индонезии при общем отчетливо выраженном единстве основных художественных направлений наблюдается многообразие художественной трактовки действительности. Сравнение двух мастеров, рассмотренных выше, более драматического и эмоционально-экспрессивного Аффанди с «бытописателем» Суромо, говорит, разумеется, лишь о некоторых сторонах развивающегося индонезийского искусства. Но их творчество показывает, что реалистические тенденции имеют в стране широкие перспективы для своего успешного развития.

За последние годы в результате усилившегося воздействия буржуазного искусства, главным образом американского, в Индонезии активизировались модернистские влияния. Борьба между противоположными тенденциями обостряется. Однако реалистическое направление является достаточно сильным, чтобы противостоять влиянию модернизма.

Архитектура, существовавшая в Индонезии в период колониального владычества голландцев, носила по преимуществу эклектический характер. С одной стороны, в гражданском строительстве важное место продолжали занимать различные местные стили, в которых подчас сильно ощущались всевозможные восточные влияния, что было обусловлено местоположением страны, находящейся на скрещении морских торговых путей Юго-Восточной АЗИИ. С другой стороны, в более крупном строительстве типичными являлись постройки в духе голландского классицизма (например, бывший дворец генерал-губернатора в Богоре, сооруженный в 1745 г. и перестроенный в середине 19 в.). В неоклассическом стиле был также выстроен и нынешний Музей в Джакарте (1862) и Дворец вице-президента. С начала

20 в. в архитектуру начинают проникать современные европейские веяния.

Подлинный расцвет нового индонезийского зодчества наступает лишь после освобождения от колониального ига в 1945 г. Ведутся обширные работы в области градостроительства, строятся административные и гражданские здания. Многие крупные города сильно выросли, как, например, Джокьякарта или Бандунг, в реконструкции которого успешно применена так называемая шахматная планировка. Здесь возведен ряд крупных сооружений: здание Парламента, Министерство иностранных дел (1956) и др. Особый интерес представляет здание Технологического института, в котором удачно использованы мотивы народного зодчества. В Джакарте построен большой спортивный комплекс при участии советских архитекторов.

Индонезийские зодчие смело заимствуют для нужд новой архитектуры приемы национальной деревянной архитектуры и претворяют их в современные формы. Таково использование лоджий, галлерей и навесов в вокзале в Сурабао, солнце-резные решетки на окнах, оригинально обогащающие облик фасада здания Центра садоводства в Джакарте.

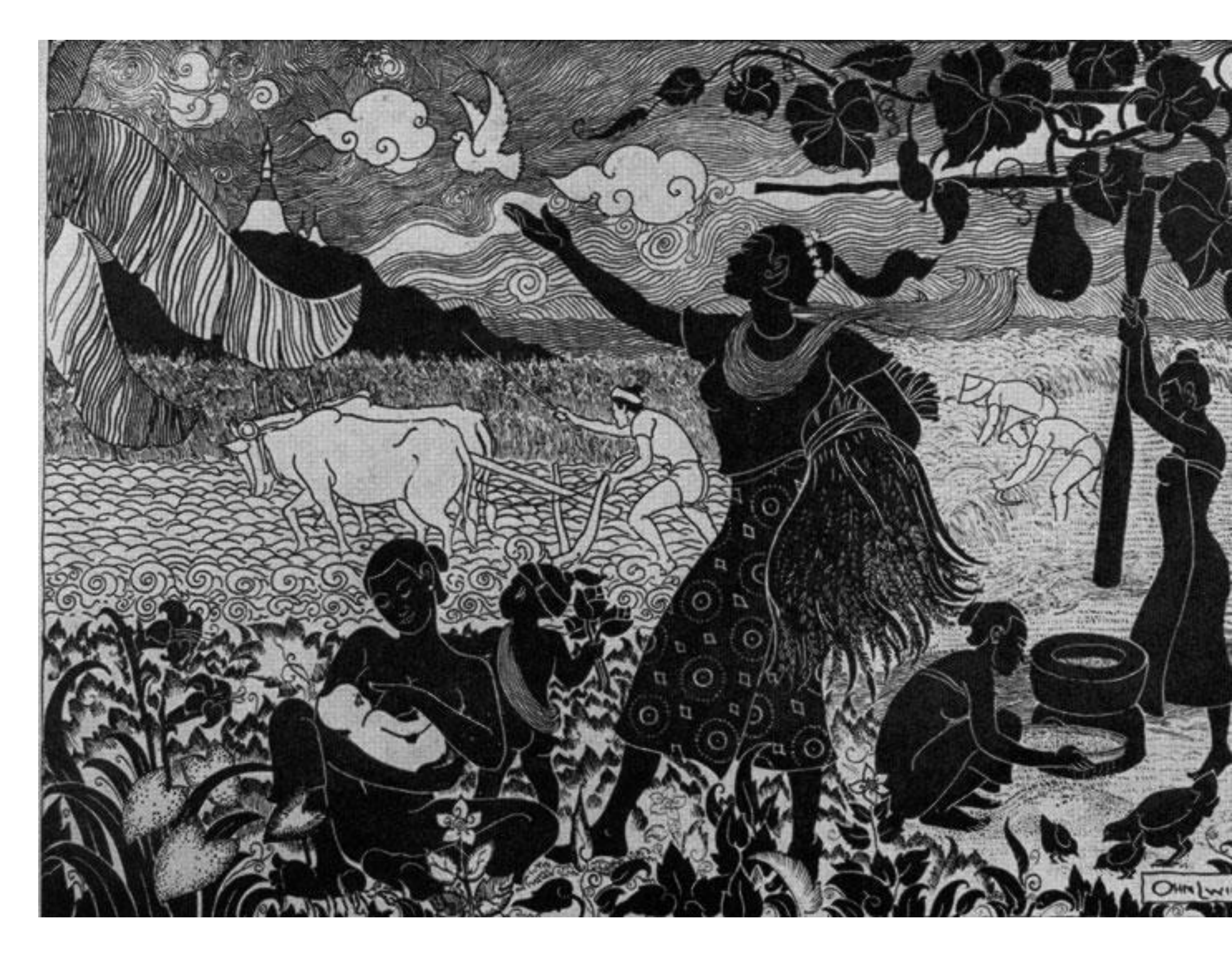
Искусство Бирмы

О. Прокофьев

Для современного изобразительного искусства Бирмы еще в большей, мере, чем для Индонезии, характерно широкое распространение реалистического метода живописи, который пришел на смену еще недавно существовавшей традиционной живописи с ее условными приемами. В начале века крупнейшим художником был У Ба Ньян (ум. 1945), учившийся в Лондоне и первым писавший в Бирме пейзажи маслом в европейской манере. Другой художник, У Ба Зо (ум. 1943),

писал пейзажи в духе старых английских мастеров. Не отличаясь большой оригинальностью, эти живописцы тем не менее заложили прочный фундамент нового искусства, основанного на реальном наблюдении действительности.

Уже следующее поколение художников, среди них такие, как У Ба Джи, У Кин Маун (р. 1919) и другие, пытается, не отказываясь от реального отражения жизни, найти национальный стиль, связанный с древними фресками Нагана, с миниатюрой 18—19 вв. Наиболее успешным в этом плане является развитие монументальной живописи, лучшие примеры которой — фрески У Ба Джи в гостинице «Стренд» и в рангунском аэропорту, мозаика У Сан Вина (р. 1908) в Политехническом институте в Рангуне и У Оун Луина (р. 1908) в Инженерном колледже в Рангуне. Для всех этих работ характерно стремление к выразительному лаконизму в изображении человеческих фигур, никогда, впрочем, не переходящему и схематизм, гармоничное сочетание всегда выразительных и жизненных образов людей с миром природы, щедрым и полным какого-то бесконечного изобилия и декоративного разнообразия. Смелый контраст далеких перспектив с изящными силуэтами и арабесками, плоскостности с глубинностью в целом создают своеобразный и чрезвычайно живой стиль монументальной живописи современной Бирмы. Вместе с тем эти росписи и мозаики являются интересной попыткой создания синтеза живописи и архитектуры в наши дни.



У Оун Луин. Мир и достаток. Рисунок тушью. 1959 г.

илл. 304 а

Другой областью, в которой активно развивается бирманское искусство, является акварельная живопись, пользующаяся едва ли не большей популярностью, чем масляная.

Особенно известно творчество художников Маун Тин Эй (р. 1924), тонкого пейзажиста, отличающегося строгой точностью своих наблюдений («На заре», 1950-е гг.), и У Ба Кий (р. 1914), живо изображающего бытовые и исторические сюжеты («Праздничное шествие», 1950-е гг.). И монументальная

живопись и акварель являются ценным вкладом в современную художественную культуру Бирмы.

Развитие бирманского зодчества, как и изобразительного искусства, после колонизации страны в 19 в. почти прекращается. Воздвигаются лишь отдельные Здания провинциально-эклектического стиля, типичного для колониальной архитектуры. Таковы, например, здание Секретариата (1893) и Дворец президента в Рангуне. Более самобытно построенное бирманским архитектором У Тином (р. 1891) в 1930—1936 гг. здание ратуши в Рангуне.

После установления независимости в 1948 г. в истории бирманского зодчества начинается новый период. В нем широко используется опыт современной европейской архитектуры. Строительство ведется в основном в двух направлениях: промышленном и гражданском. Культовая архитектура, т. е. строительство пагод, носит подражательный, эклектический характер. Недостаток собственных специалистов заставляет прибегать к помощи зарубежных архитекторов. Немалую роль играют здесь советские строители. Ими сооружены в Рангуне Технологический институт (1958—1961, архитекторы П. Г. Стенюшин, П. П. Кузнецов и другие), отель «Инья» (1958—1961, архитекторы В. С. Андреев, К. Д. Кислова), в которых используется железобетонный каркас с кирпичным заполнением. Из других крупных сооружений большой интерес представляет комплекс Инженерного колледжа (1954—1956) в Рангуне с оригинальным по конструкции актовым залом, перекрытым сводом-оболочкой из дерева, и четырехэтажным прямоугольным зданием учебного корпуса. Его стены состоят из сборных железобетонных элементов ромбической формы с цветными стеклами. Вообще для бирманской современной архитектуры характерно смелое использование мозаичных и скульптурных украшений, органично входящих в облик здания. Наряду с современной архитектурой Индии и Индонезии зодчество Бирмы представляет собой яркую и своеобразную страницу в искусстве Юго-Восточной Азии.

Искусство Афганистана

Б. Веймарн

История современного изобразительного искусства Афганистана насчитывает всего несколько десятилетий. В древности Афганистан был одним из центров реалистического искусства, но ислам, запрещавший изображать живые существа, и застойный характер феодализма надолго прервали прогрессивную художественную традицию.

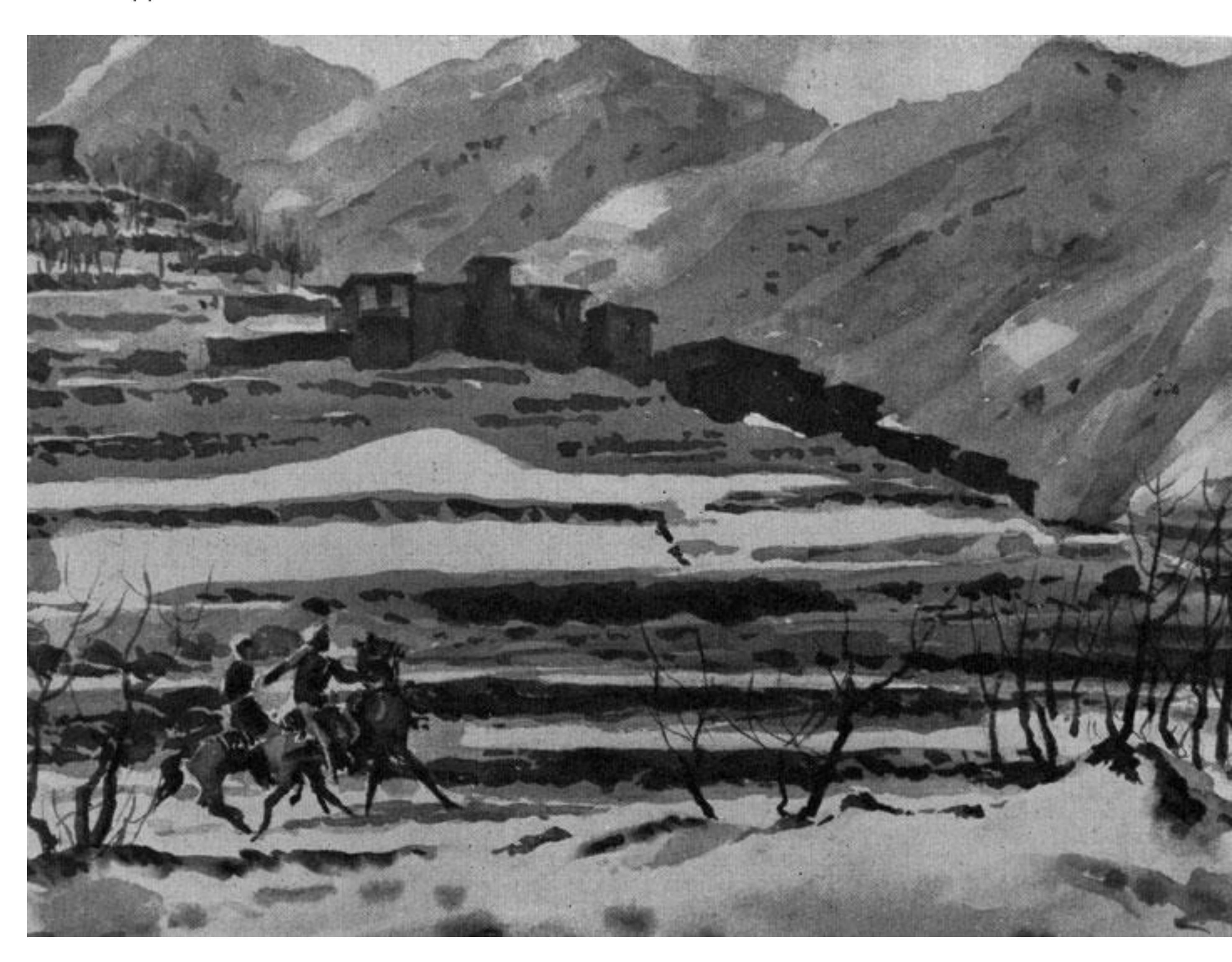
Лишь в 20-е гг, нашего века первые афганские художники, получившие образование за границей, создали в Кабуле художественную школу. Во главе школы стал Гулям Мухаммад-хан — один из основоположников современной афганской живописи. Позднее художественные школы были открыты в Кандагаре и Герате, а в начале 60-х гг. в Кабуле создан Институт изящных искусств, объединивший многих талантливых молодых художников.

Выдающимся художником современного Афганистана является Абдулгафур Брешна (р. 1908). Он получил образование в Берлинской и Мюнхенской академиях искусств и с начала 30-х гг. руководит Кабульской художественной школой.

Брешна — живописец. Ему принадлежат жанровые картины, написанные масляными красками. Однако гораздо больше работает он акварелью, в применении которой достиг высокого мастерства. Акварели Брешны привлекают профессионализмом исполнения, большой эмоциональностью и глубокой жизненной правдой образов. В пейзажах городов, селений, цветущих долин и суровых заснеженных горных ущелий Афганистана замечательно передано состояние природы, обилие света и чистота воздуха. В лучах солнца, в контрастах света и тени рождаются сотни оттенков цвета, то ярких и звучных, то мягких и нежных. Но художнику чуждо отвлеченное любование красками природы. В каждом мотиве — будь то «Дорога в Кабуле», горное селение «Исталиф»,

красочная долина «Каризмир», «Кочевники», «Дом в горах» и др.— он воплощает характер своей страны, частицу ее многоликой природы.

«Ущелье Горбанд»—одна из лучших пейзажных акварелей Брешны. Написанная в серебристом колорите, она пронизана мягким освещением зимнего дня. Композиция, включающая панораму горных вершин, селений и заснеженных склонов, вдоль которых скачут два всадника,— ритмична и целостна. Образ горной природы рождает ощущение пространства и свободы.

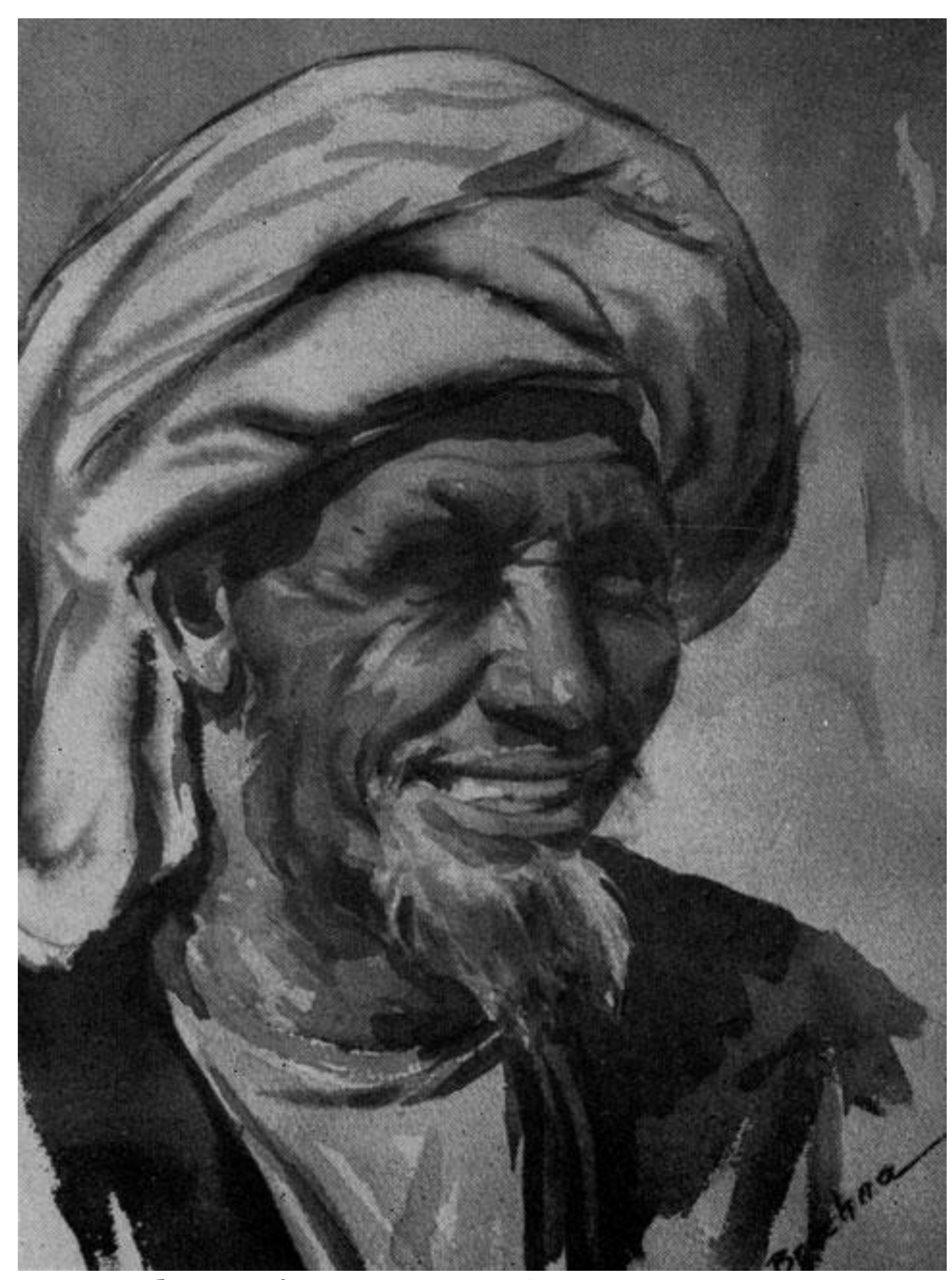


Абдулгафур Брешна. Ущелье Горбанд. Акварель.

илл. 308 а

В более жесткой манере исполнена акварель «Базар в Кандагаре», прекрасно передающая колорит залитой солнцем торговой улицы города. Характерны формы национальной архитектуры: уходящая вдаль цепочка маленьких прикрытых навесами лавочек и возвышающихся над ними четких прямоугольников вторых этажей. Вдоль лавок идут люди в красочных одеждах, медленно движется арба, понуро стоит ослик. Однако в пейзаж старого города, с его неторопливым ритмом жизни, художник внес черты нового. Сегодняшний Афганистан ощущается в мажорном образном строе произведения, в его живом солнечном колорите, а также в материальных приметах — перспективе широкой улицы, автомобиле и даже в телеграфном столбе, изображенном на первом плане композиции.

Полны значительности портреты и жанровые работы Брешны. Задумчиво-внимателен «Сказочник». Выразительно живое и умное лицо загорелого, прищурившегося от солнца «Старика». Интересна композиция «Возчики», в которой художник поднимает голос протеста против непосильной для человека тяжести феодального труда.

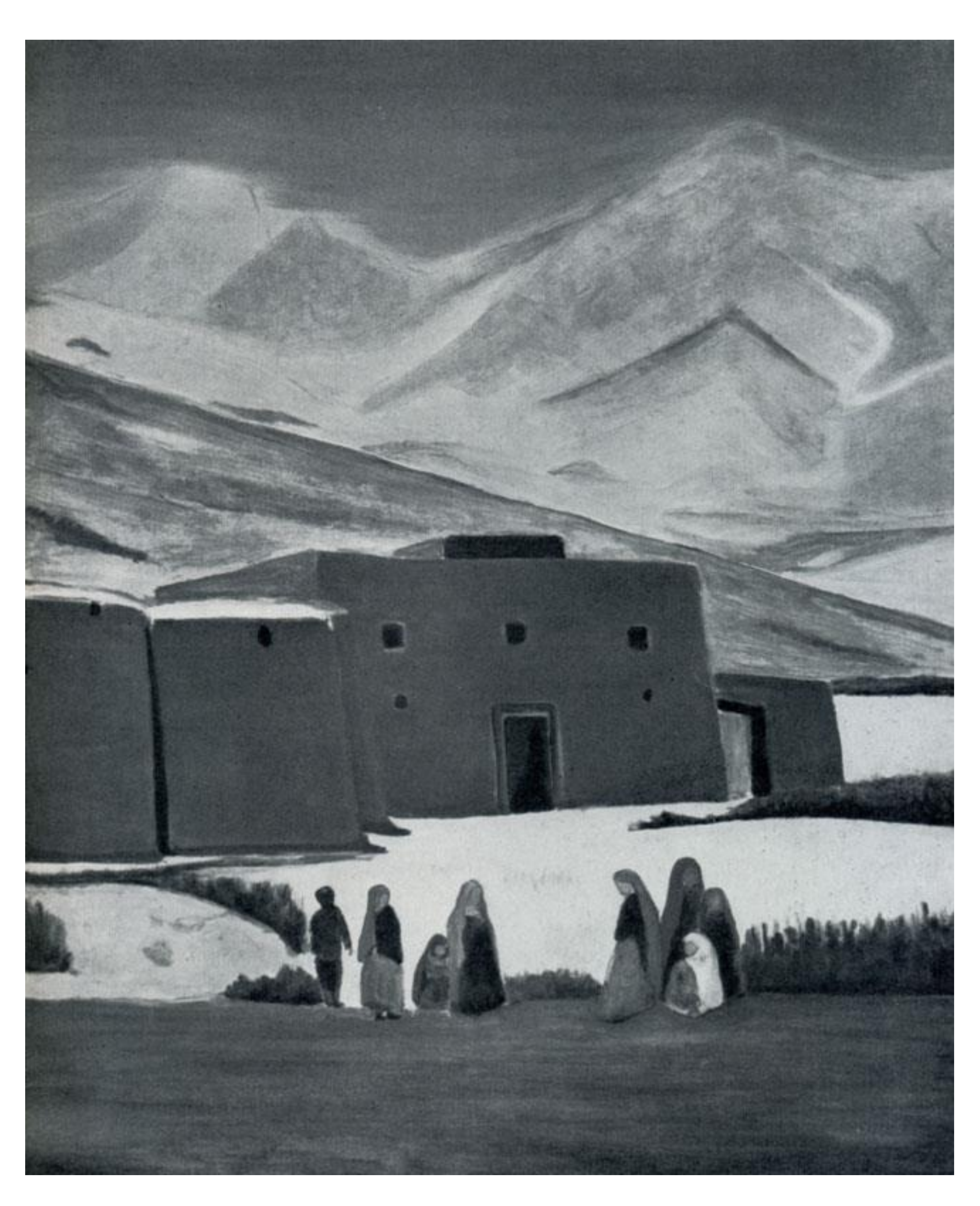


Абдулгафур Брешна. Старик. Акварель.

илл 308 б

Крупными художниками Афганистана являются также Гаусуддин, А. Тарзи и С. Шукур-Вали. Гаусуддин (р. 1909) окончил художественную школу в Кабуле. В портрете «Студента» (1960) резким поворотом головы он передал волевую устремленность молодого человека. Жанровые композиции и пейзажи художника тоже полны движения.

Написав оживленный «Базар в Талагане» (1964), художник поместил на первом плане группу мужчин в разноцветных халатах. В этой, как и во многих других композициях Гаусуддина, динамика передана не столько действием изображенных людей, сколько цветовым строем картины, движением красок, подвижностью мазка кисти. Буйным цветением природы и умелой передачей светоносной воздушной среды привлекают пейзажи художника.



Абдулазиз Тарзи. Тропинка Ходжигах.

илл. 309

Абдулазиз Тарзи (р. 1911) художественное образование получил в Стамбуле, в Академии изящных искусств. Его декоративные эмоционально-выразительные полотна построены на ритме крупных красочных пятен. Художник пишет цветущее лилово-красное «Иудино дерево» на фоне темной зелени кипарисов и звонкого голубого неба. Одна из лучших картин Тарзи — «Тропинка Ходжигах». Декоративно-обобщенные зеленые склоны, четкие по очертаниям глинобитные афганские постройки и висящиеся вдали островерхие горы образуют монументальную и величественную композицию. В картинах Тарзи нет отвлеченной холодности; красочные фигурки людей, точно цветы рассыпанные на ковре зелени, вносят в приподнято-эпический строй полотен художника живые и теплые лирические ноты.

Симона Шукур-Вали — француженка по происхождению, воспитанница национальной школы прикладного искусства в Париже,— принесла в живопись Афганистана любовь к цвету, к нюансирующим и как бы вибрирующим в солнечном свете краскам, к сочному пастозному мазку. Правда, в нарочитой яркости желто-зеленого колорита полотен художницы есть известная условность, вызванная увлечением живописно-формальными задачами. Однако в целом произведения Шукур-Вади отмечены живым реалистическим чувством и стремлением художницы выразить передовые гуманистические идеи через образ человека. Среди работ Шукур-Вали надо отметить картину, содержащую призыв к миру, а также красивые, декоративно трактованные пейзажи и натюрморты.

Реалистическое начало несет в себе живопись Хайр Мухаммеда («Портрет афганской женщины», «Художник из Газни»), Курбана Али («Старик»), Мир Сакан-даршаха («Чайхана») и других художников. Их привлекают люди Афганистана, национальный быт, но многим из них не достает профессионального мастерства.

У некоторых художников возникло тяготение к традициям средневековой миниатюры. Сильнее всего это проявилось в творчестве художника Хумаюна Иттимади (р. 1918) — автора ряда стилизованных картин исторического содержания («Охота Бахрам Гура» и др.). Вместе с тем в портрете Иттимади является последовательным реалистом.

Живая реалистическая традиция лежит в основе преподавания в Кабульской художественной школе, где наряду с живописцами готовят скульпторов и художников различных видов прикладного искусства.

Реализм является основным творческим методом в современном изобразительном искусстве Афганистана, и это открывает путь к дальнейшему расцвету молодой национальной школы искусства. Укрепление реалистических традиций свидетельствует также о прочности и плодотворности давних культурных связей между Афганистаном и Советским Союзом.

Однако в 60-х гг. в искусстве Афганистана появились и произведения модернистского характера. Их авторы — молодые художники, не всегда имеющие профессиональное образование. В большинстве своем это формалистические, абстрактные вещи, созданные под воздействием модных влияний, идущих из Западной Европы и Америки. Но модернизм пока лишь поверхностно коснулся сознания некоторых художников. Многие из них искренне хотят в своих произведениях отразить существенные явления афганской действительности и, обращаясь к этой задаче, невольно ищут реалистических средств художественного выражения. Так, живыми чертами драматизма наделен образ женщины в картине Сайда Назифа «Падшая». Другой молодой художник — Раббани — наряду с пустой абстракцией написал наделенный психологической характеристикой портрет рабочего.

Все более и более развивается архитектурная деятельность в Афганистане. Кабул и другие старые города постепенно меняют свой облик: на месте снесенных старых кварталов

появляются многоэтажные дома современных конструкций. В строительстве новых общественных и промышленных зданий наряду с местными зодчими участвуют архитекторы Советского Союза, Чехословакии, Австрии, ФРГ.

Искусство Турции

Д. Еремеев

В 19 в. Османская империя, давно ставшая полуколонией западных держав, все больше приходит в упадок, теряя остатки экономической и политической независимости. В то же время, особенно с середины 19 в., в Турции усиливаются тенденции капиталистического развития, хотя засилье духовенства в жизни страны мешает освоить достижения науки, техники и культуры Запада. Поэтому наиболее дальновидные представители правящего класса начинают сознавать необходимость реформ. В «период танзимата» (период реформаторства 20—70-х гг. 19 в.) реформы в области экономики, культуры и просвещения приобретают довольно широкий размах, объективно расчищая путь .тенденциям капиталистического развития. Появляются зачатки светского образования. Переживает подъем турецкая литература и искусство. Растет тяга к знакомству с идеями, культурой и искусством буржуазного Запада. Султан Абдул-Азиз (1861—1876), меценатствующий монарх и любитель живописи, впервые посылает во Францию специально для изучения европейского искусства нескольких турецких художников.

В 1876 г. принимается первая турецкая конституция. Однако в 1878 г. силы реакции на время одерживают победу: султан Абдул-Хамид II отменяет конституцию. Все же и мрачные годы «зулюма» —абдул-хамидовского абсолютизма — турецкое искусство хоть и медленно, но продолжало развиваться. Функционировала открытая в 1877 г. Школа изящных искусств, выпускники которой совершенствовали свое

мастерство в Европе. В 1908 г. буржуазная младотурецкая революция кладет конец «зулюму». Младотурки осуществляют прогрессивные реформы, но в целом их деятельность носит ограниченный характер, и страна остается во власти духовенства и феодалов.

Драматизм истории турецкого искусства состоял в том, что до 19 в. оно было отгорожено стеной религиозных предрассудков от достижений западного искусства— «богопротивного дела гяуров», парализовано догматикой суннитского ислама. На протяжении нескольких веков поиски художника, скованного запретом изображать людей и животных, замыкались в безликой красоте орнамента и декоративной каллиграфии. В турецком изобразительном искусстве не было таких блестящих достижений, какими отмечены архитектура, ковроделие и керамика Турции. Исключение составляли немногочисленные миниатюры.

Образовавшийся разрыв между традициями средневекового турецкого искусства и достижениями западноевропейских пластических искусств был огромен. Турецкий художник как бы неожиданно оказался перед богатством этих достижений, увидел, какие безграничные возможности таятся в искусстве, воспевающем человека, его духовную красоту, прекрасное многообразие природы. Кроме того, без всякого перехода от плоскостной трактовки форм и орнаментального декоративизма он должен был овладеть техникой живописи маслом, графикой, акварелью, темперой, гуашью, перспективой, светотенью, заново научиться ваянию и т. д. и т. п. Это был настоящий переворот в турецком изобразительном искусстве.

Еще в начале 19 в. в турецкой миниатюре отчетливо сказывается влияние европейской живописи: появляются элементы перспективы и светотень. А с середины 19 в. миниатюра окончательно уступает место западным жанрам — пейзажу, натюрморту, даже портрету. С этого времени в турецком искусстве начинается непрерывная борьба между подражанием западноевропейским образцам («европеисты») и

исканием оригинальных национальных форм («регионалисты»),

В начале 20 в. борьба за самобытное национальное искусство пробудила внимание к средневековому искусству Турции и особенно к турецкому народному творчеству, национальное своеобразие которого было неоспоримо. В связи с этим возникла новая проблема, явившаяся до некоторой степени камнем преткновения. Это было ярко выраженное стремление соединить уже освоенные достижения западноевропейского искусства со своеобразием турецких средневековых и фольклорных произведений. Однако ни содержание, ни формы, ни даже техника последних не укладывались, естественно, в рамки новых задач. Как бы ни были искусны усилия многих талантливых художников, они часто порождали лишь эклектические работы, возникшие, казалось, в результате добросовестной компиляции. К тому же еще были живучи каноны ислама. Многие художники избегали изображать человека и животных. Их главная тема — природа, излюбленный жанр — пейзаж. В пейзажах и натюрмортах — любопытный сплав западных и восточных приемов передачи действительности: художники преодолели плоскостную трактовку форм, умело подчеркивали перспективу. В то же время для них характерна скрупулезная манера письма в традициях миниатюристов. Такое сочетание нередко приводило к слащавому натурализму.

Осман Хамди (1842—1910) уже смело начинает изображать людей. Широко известны его картины «У писца» (Турция, частное собрание), «У оружейника» (Лондон, Британский музей), «Женщины во дворе мечети» (Турция, собрание Махмуда Джелялэддина), «Женщины в гареме», в которых он сочетает реалистический метод с отдельными приемами миниатюры, в частности композицию строит на резком сопоставлении контрастных цветов и изолированности фигур. Осман Хамди — крупный портретист. Его «Автопортрет в костюме араба» написан в реалистической манере, с любовью к мельчайшим деталям. Но в портретах чувствуются отголоски миниатюры, особенно в сочетании цветовых планов.

В 1908—1910 гг. большая группа турецких художников по окончании Школы изящных искусств была послана в Париж и Мюнхен. Здесь художники познакомились с импрессионизмом, который произвел на них огромное впечатление. С этого момента ряд художников надолго попадает под влияние импрессионизма, совершенно подавившего у них попытки поисков национальных форм. Правда, выразительные средства импрессионистической техники хорошо передавали «турецкий колорит», в экзотике которого черпали вдохновение эти художники,— романтику старого Стамбула, патриархальную тишину кофеен, мечетей и полузаброшенных кладбищ. Но все-таки это было подражание, а не оригинальное искусство. Импрессионистическое течение возглавляли Назми Зия (1881—1937) и Авни Лифиж (1886—1927). Впоследствии часть «турецких импрессионистов» перешла на позиции реализма (Ибраим Чаллы (р. 1884), Намык Исмаиль (1890—1935) и другие, а само это течение постепенно исчезло.

В первой мировой войне Османская империя потерпела поражение и распалась. Над самой Турцией нависла угроза раздела между державами Антанты. Турецкий народ поднялся на борьбу. Антиимпериалистическое национально-освободительное движение 1919—1923 гг., опиравшееся на помощь Советской России, завершилось победой. В Турции произошла буржуазная кемалистская революция. Страна была объявлена республикой.

Буржуазные преобразования сильно ударили по власти духовенства, ликвидировали многие патриархальные и феодальные пережитки. Они окончательно освободили художника от запрета ислама изображать человека. Многие художники участвовали своим творчеством в национально-освободительной борьбе, создав первый в истории страны оригинальный турецкий плакат, отражавший победы на фронте и самоотверженный труд в тылу. В строгом смысле слова это не был плакат — в нем сочетались черты лубка, миниатюры, массовой полиграфической картины, станковой живописи и собственно плаката. В дальнейшем турецкий плакат пропагандировал буржуазные преобразования в быту,

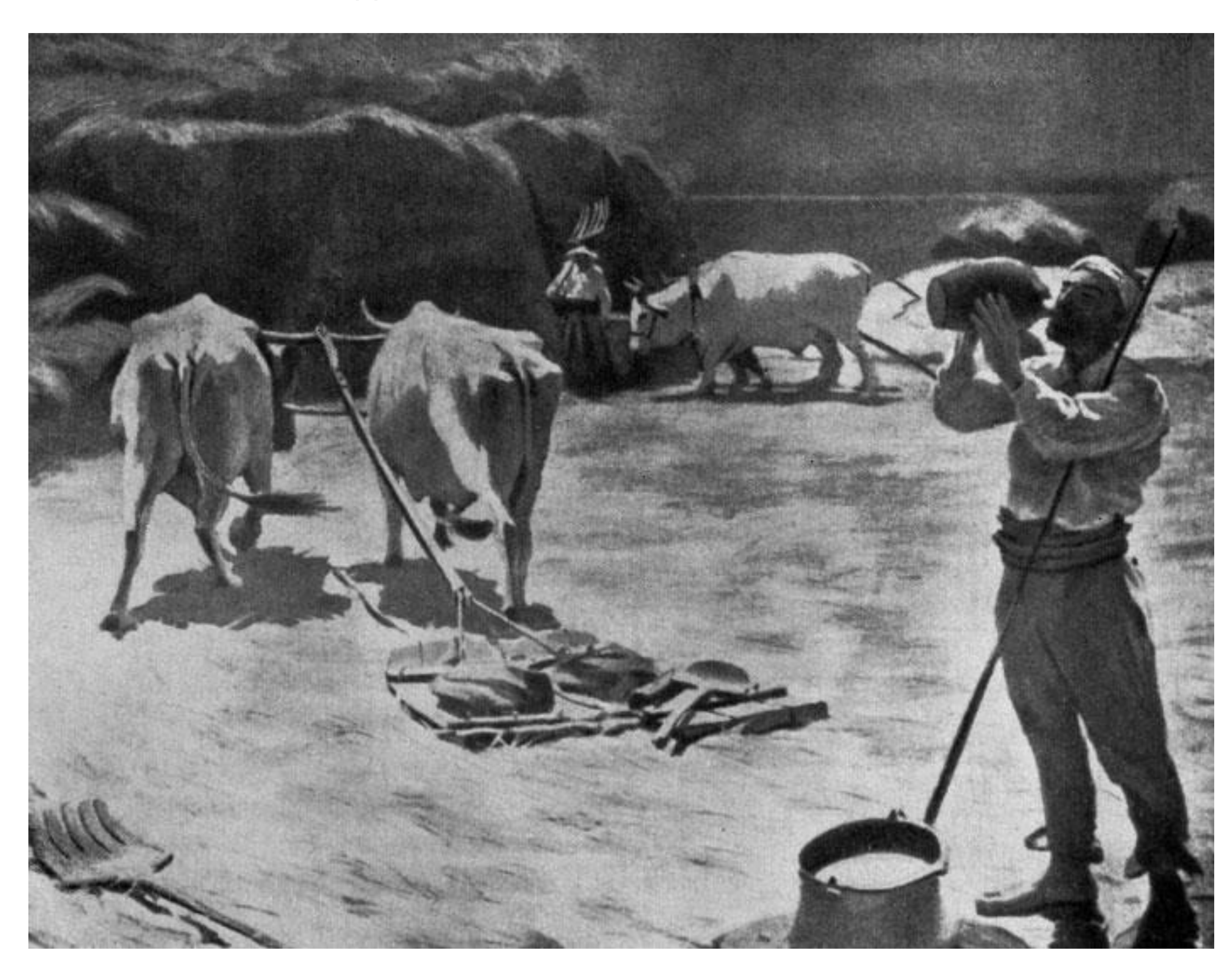
успехи культурной революции. По приемам он стал более графичным.

В 20—30-х гг. в турецком изобразительном искусстве противоречиво сочетались различные творческие направления. В связи с ростом национального самосознания усилилось стремление избавиться от иноземных воздействий, обрести свою национальную форму в искусстве. Тем не менее не прекращалось активное взаимодействие с различными, порой прямо противоположными по идейно-художественному содержанию направлениями зарубежного искусства. С одной стороны, турецкое искусство испытывало влияние сезаннизма, кубизма и других формалистических течений, вплоть до абстракционизма, поборниками которых была Стамбульская Академия художеств с ее преподавателями-иностранцами. С другой стороны, на творчество ряда художников в эти годы сильное и благотворное влияние оказывало советское реалистическое искусство и прогрессивное искусство Запада.

Влияние советского искусства объяснялось не только тем, что в те годы существовали дружеские отношения между СССР и Турцией и художники этих стран знакомились с достижениями друг друга, но в какой-то мере и перекличкой тематики. Подобно тому как многие советские полотна того периода воспевали героику гражданской войны, так и турецкие картины отражают преимущественно события национально-освободительной борьбы. «Партизаны» и «Артиллеристы» Ибраима Чалды привлекают внимание реализмом своих образов. В «Последнем снаряде» Намыка Исмаиля драматично, без ложного пафоса передан напряженнейший батальный момент на фоне сдержанно-сурового, полного беспокойства пейзажа. Халиль Ибраим (р. 1906) в картине «Женщина на фронте» показал женщину-бойца; такое изображение женщины как бы приравнивало ее к мужчине, а это отражало громадный сдвиг в общественной жизни Турции.

Реализм нашел воплощение не только в батальных сценах. Много прекрасных произведений вышло из-под кисти Намыка

Исмаиля, вообще очень внимательно относящегося к реальному миру. Его «Молотьба» (1930-е гг.; Стамбул, Музей) почти эпическая сцена сельского труда. Он любит красочность и солнечность пейзажей родной страны. В «Анкарской крепости» (Стамбул, Музей) художник ярко передал свое глубокое ощущение турецкой природы. Красоту ландшафтов Анатолии воспевают и реалистические пейзажи интересного живописца Халиля Дикмена.



Намык Исмаиль. Молотьба. 1930-е гг. Стамбул, Музей.

илл. 310 а



Халиль Дикмен. Анатолийский пейзаж.

илл. 310 б

Развитие республики выдвинуло совершенно новые для турецких художников темы и задачи. Появились картины, отражающие процесс преобразования культуры: «Пишущий крестьянин», «Революция в письменности», «Женщина за учебой» художников Хасана Фахри и Шерефа. II хотя трактовка образов звучала еще подчас наивно-сентиментально, сама идея — новаторская для турецкого искусства — придавала свежесть творческим замыслам этих картин.

В 1928 г. турецкий художник и искусствовед Нуруллах Берк (р. 1904) создал «Союз независимых художников»,

переименованный в 1933 г. в «Группу Д». Первоначально целью группы была борьба за самобытность турецкого искусства, против «академистов» как проводников западного влияния. В поисках национальных форм «Группа Д» обратилась к старинным миниатюрам и росписям, к турецкому народному творчеству. Эти поиски дали ряд произведений, отмеченных своеобразной оригинальностью. Так, в работах Тургута Займа (р. 1906) сочетаются традиции декоративного плоскостного искусства с тенденциями реалистического проникновения в тему. Выразительна цветовая гамма. Но типаж несколько Эстетизирован (триптих «Крестьяне», картина «Ковровщицы»). Иногда же традиция у него совсем заслоняет реалистическое видение мира. Например, в «Театре на, открытом воздухе» подражание миниатюре выразилось в вертикальной композиции, расположении персонажей фризообразными рядами, в статичности и угловатости поз.

Этому художнику близок по форме Джеват Дерели (р. 1899; «Анатолийская композиция»). Другой член «Группы Д», Джемаль Толлу (р. 1899), пытается использовать в своем творчестве пластику хеттских барельефов и скульптур. Нарочито примитивными, огрубленными формами своих произведений он подражает тяжелым и шероховатым, но пластически великолепным образцам этого древнейшего искусства («Бог земли»).

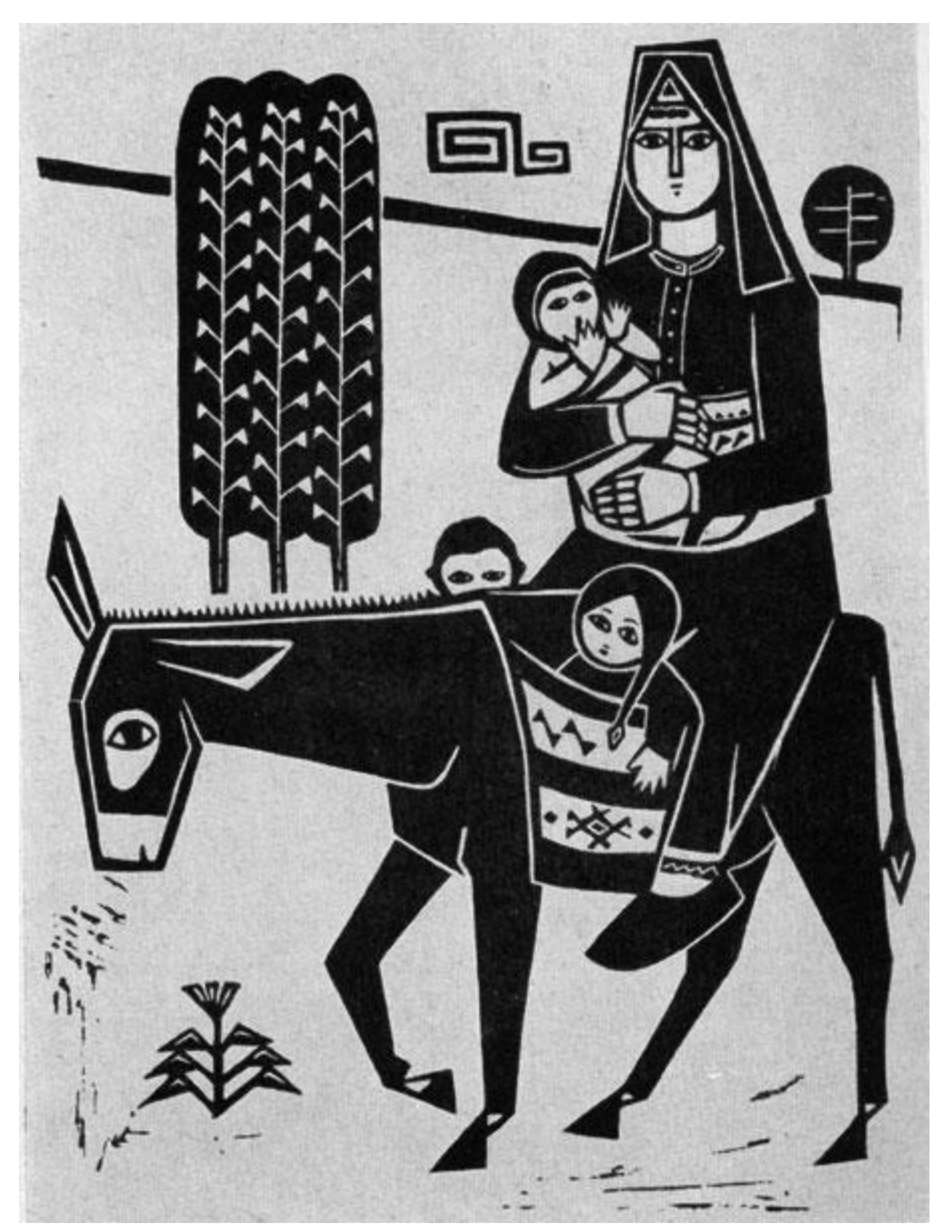
В «Группу Д» входили также график Абидин Дино (р. 1913) и скульптор Зюхтю Мюридоглу (р. 1906), давшие ряд интересных работ.

«Группа Д» сыграла определенную положительную роль в развитии турецкого искусства, особенно на первом этапе. Однако в 40—50-х гг. многие ее участники стали на позиции формализма в искусстве (Пуруллах Берн, Абидин Дино), а некоторые пришли к абстракционизму — Сабри Беркель (р. 1908), Бедри Рахми Эйюбоглу (р. 1913). Этому способствовало усиление влияния американских и европейских модернистских течений, чему в свою очередь благоприятствовала политическая обстановка в Турции после второй мировой

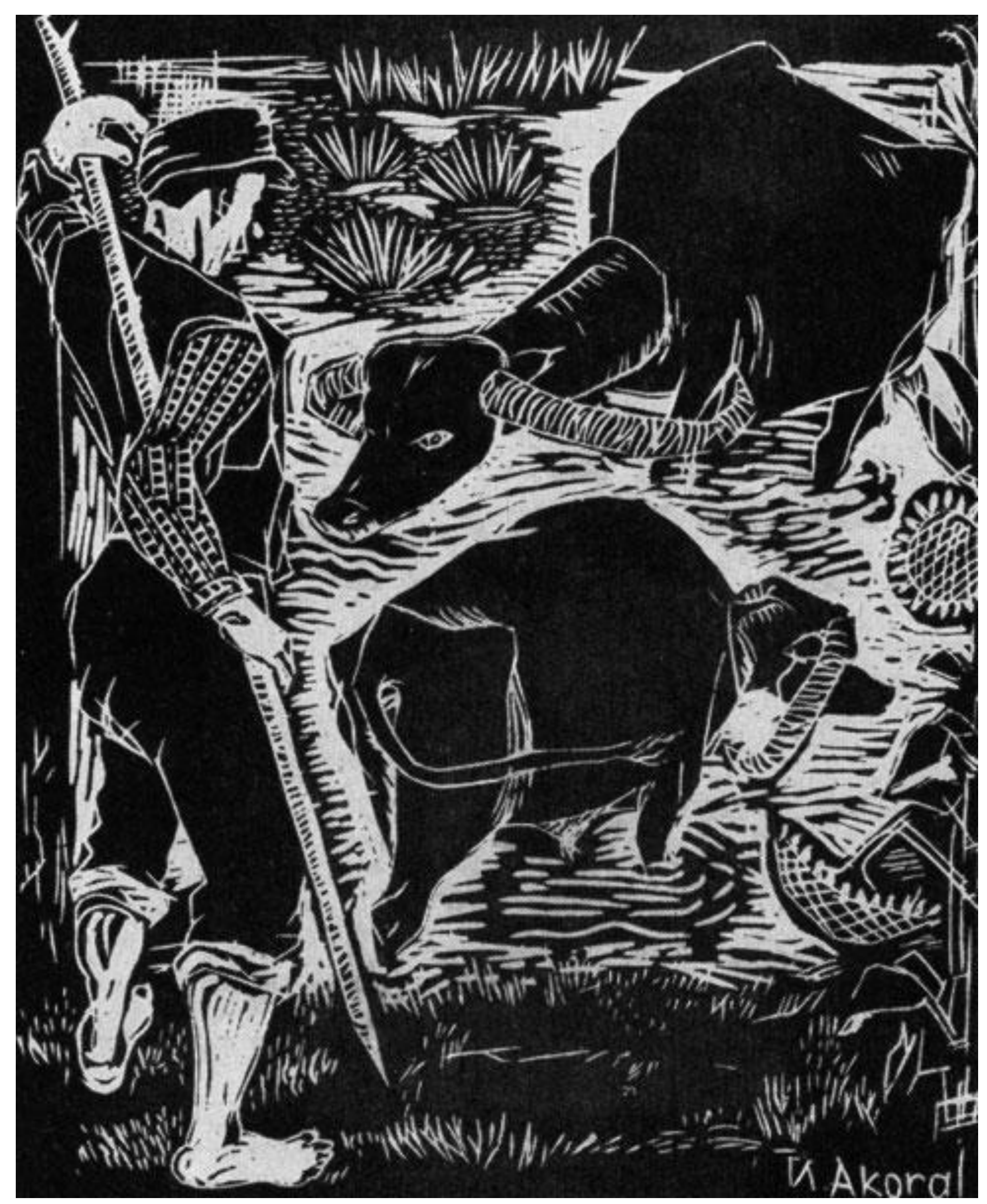
войны (усиление реакции, отход от кемализма, сближение с империалистическими державами).

В 50—60-е гг. турецкое искусство развивается крайне противоречиво, что выражает обострение борьбы двух культур — прогрессивной и реакционной идеологии. Одна часть художников совершенно подавлена буржуазным модернизмом и рабски подражает ему, другая — внимательно относится к достижениям демократического искусства Европы и Америки. «Европеисты», главным образом художники Стамбула, слепо увлекаются западным, в основном модернистским искусством, а «регионалисты», группирующиеся в Анкаре, упорно ищут национальные турецкие формы, заимствуя в то же время и некоторые черты современного европейского искусства. Лучшие художники из среды «регионалистов» стремятся найти органическое сочетание национальных традиций, достижений мирового искусства и живых образов современности. Они черпают вдохновение в повседневности, в суровой жизни простых людей Турции (например, «Ловцы губок» Салиха Аджара (р. 1927), «Рыбаки» Дурана Караджи и другие произведения). Такое сочетание оказалось наиболее удачным в графике.

Один из талантливейших графиков — Мустафа Аслыэр, гравюры которого завоевали известность даже за пределами Турции. Его любимая тема — сельский быт Анатолии. Гравюры Аслыэра просты и впечатляющи по форме. В них преобладают резкие контуры, лаконичные, порой геометризированные фигуры, смело, ритмично, иногда симметрично расположенные. Художник опирается на народное творчество, широко используя четкий и контрастный рисунок турецких ковров и вышивок. Но при этом всегда для него на первом месте реальное содержание, живой образ.


Мустафа Аслыэр. Гравюра. 1950-е гг.

илл. 311 а



Невзат Акорал. Буйволы в воде. Гравюра. 1950-е гг.

илл. 311 б

Творческой манере Аслыэра близок стиль графики Невзата Акорала, Дурана Караджи, Салиха Аджара. Интересна графика Эрдогана Муииса. Ему присущи броские, смелые, как бы небрежно сделанные штрихи. Он живо откликается на все события внутри страны. Его рисунки на общественно-гражданские темы звучат как призывы к борьбе за прогресс, они плакатны в лучшем смысле этого слова. Например, в «Прогрессе и отсталости» символически показана борьба

между старым и новым, реакционным и прогрессивным. В «Песнях свободы» изображены демонстранты, падающие под пулями, но не сломленные.

Турецкие художники прогрессивного реалистического направления своим творчеством борются против космополитической безликости абстракционизма и других формалистических течений, нивелирующих национальные особенности искусства. Они борются за самобытное турецкое искусство, отражающее жизнь народа и использующее богатые традиции народного творчества. Этим они вносят свой вклад в мировую культуру.

В архитектуре Турции в первые два десятилетия 20 в. наблюдались робкие попытки «турецкого ренессанса», не выходившие, однако, за рамки возврата к старым формам. Здания банков, министерств, правительственных учреждений строились в виде мечетей и дворцов. Их интерьеры приспосабливались к новым потребностям, а внешний вид воспроизводил старые формы.

После кемалистской революции начались поиски новых форм, которые сочетали бы национальное турецкое своеобразие с достижениями современной западноевропейской и американской архитектуры. При строительстве новой столицы Турции — Анкары впервые была произведена общая планировка города. Однако, несмотря на это, город был застроен разнохарактерно, так как в условиях буржуазного общества оказалось трудно противостоять стихийному потоку строительства. Среди хибар и лачуг, которых особенно много в старой части Анкары, разбросаны новые дома, в большинстве одноэтажные. Зданий в 5—8 этажей мало, а более высоких вообще нет.

Лучшие турецкие архитекторы имеют свой творческий почерк; в своих работах они сочетают конструктивизм с национальными и историческими традициями, увлекаются строгостью форм сельджукской архитектуры. Новые здания имеют скромный и простой облик: гладкие стены, оштукатуренные цементной крошкой, широкие окна и большие

лоджии, удобные в южном климате, традиционные плоские крыши. Широко распространены балконы и эркеры. Умело используется декоративная керамика. Особняки украшены гладкими колоннами без баз и капителей, отделаны поливной глазированной мозаикой традиционных цветов — голубого, зеленого» бирюзового, изумрудного.

Бесспорным достижением турецких зодчих Эмина Оната и Орхана Арды является мавзолей Ататюрка — строгий, торжественный, впечатляющий по своей архитектуре.

Искусство Арабских стран

Б. Веймарн

Современный Арабский Восток — это страны с преимущественным арабским населением в Передней Азии, на Аравийском полуострове и в Северной Африке. Народы этих стран объединяет общность не только исторических судеб, но и культуры, в частности языка. В результате национально-освободительного движения широких народных масс, влияния Великой Октябрьской социалистической революции в России и поддержки со стороны мировой социалистической системы большинство арабских стран стало в середине 20 столетия суверенными государствами. Различна степень реальной независимости этих государств от империалистических монополий Западной Европы и Америки, но многие из них — возникшая после революции 1952 г. Объединенная Арабская Республика (Египет), Алжир, завоевавший свою независимость в многолетней тяжелой борьбе с французскими колонизаторами, Тунис, Сирия, Ливан, Йемен и другие — прочно заняли позицию позитивного нейтралитета. Борьба, которую ведут молодые арабские государства с империализмом на Ближнем Востоке, существенно ускоряет начавшийся после второй мировой войны крах колониальной системы.

В странах Арабского Востока под воздействием национально-освободительного движения зародилась и получила развитие новая художественная культура. Это произошло после четырех столетий экономической деградации и культурного упадка под гнетом феодальной Турции, а затем — капиталистических стран Европы. Новая, возникшая в 20 в. арабская культура, тесно связанная с борьбой против колонизаторов, принесла с собой прогрессивные художественные тенденции. Ярко и сильно проявились они в литературе; выдвинулась целая плеяда замечательных писателей, создавших реалистические произведения, определившие важный этап в истории поэзии и прозы арабских народов. Новые тенденции появились в музыке и в архитектуре, зародилось национальное кино; в некоторых арабских странах возник реалистический театр. Очень существенные перемены произошли в изобразительном искусстве: рядом с традиционным, освященным религией, отвлеченным орнаментальным мастерством возникли скульптура и живопись, воплотившие живые активные образы человека и природы. Для понимания особенностей процесса становления новых видов изобразительного искусства в арабских странах важно учесть, что в 16—18 вв., в условиях застойного феодального общества, строго осуществлялся религиозный запрет изображать живые существа и тем более человека. Даже традиция средневековой миниатюры была прервана. Поэтому творцы вызванных к жизни глубокими общественными сдвигами живописи и скульптуры, не находя непосредственной преемственности в культуре своего народа, обращались, как правило, к искусству Западной Европы. Характерно при этом, что передовые арабские художники, овладевшие новыми видами искусства, воодушевленные демократическими освободительными идеями, стали на путь реализма и создали художественные образы, воплотившие особенности жизни, быта и национального характера людей своей страны.

Вместе с тем новое изобразительное искусство арабских стран в процессе становления и развития испытало и испытывает сильное воздействие реакционной буржуазной

идеологии. Это воздействие, с одной стороны,— современного буржуазного модернистского искусства зарубежных империалистических государств, и с другой— буржуазно-националистической идеологии внутри арабских стран. На первом этапе освободительной борьбы арабский национализм и его лозунг арабского единства служили оружием в борьбе с колониализмом и его поддерживали широкие народные массы. Сейчас, на новом этапе национально-освободительного движения, лозунг арабского единства сохраняет прогрессивное значение, лишь меняя свое содержание, становясь лозунгом единства трудящихся арабов в борьбе против империалистов, колонизаторов, эксплуататоров.

В то же время обострение классовой борьбы в арабских странах раскрывает и антидемократическую, антинародную буржуазную сущность арабского национализма. Со всей неприглядностью выявилась она в Ираке в период кровавых событий 1963 г., в антикоммунизме, в предательском сговоре арабских помещиков и крупной буржуазии с империалистическими монополиями.

Двойственная природа арабского национализма сказалась и в его влиянии на искусство. Способствуя (особенно на раннем этапе) проникновению в искусство патриотических идей и связанных с ними прогрессивных художественных тенденции, арабский национализм в других случаях стал прикрытием для буржуазного реакционного содержания, питающего различные формалистические направления.

Новая художественная культура при существенном различии ее черт в каждой из арабских стран (в соответствии с уровнем общественной жизни, местными традициями и т. д.) обладает известной общностью и прошла сходные этапы развития. До первой мировой войны лишь в некоторых областях арабского мира появились ростки новой литературы и искусства, отразивших ранний, преимущественно стихийный характер национально-освободительной борьбы. В 20—30-х гг. уже во многих арабских странах развилась художественная культура, ярко окрашенная идеями, утверждающими национальное

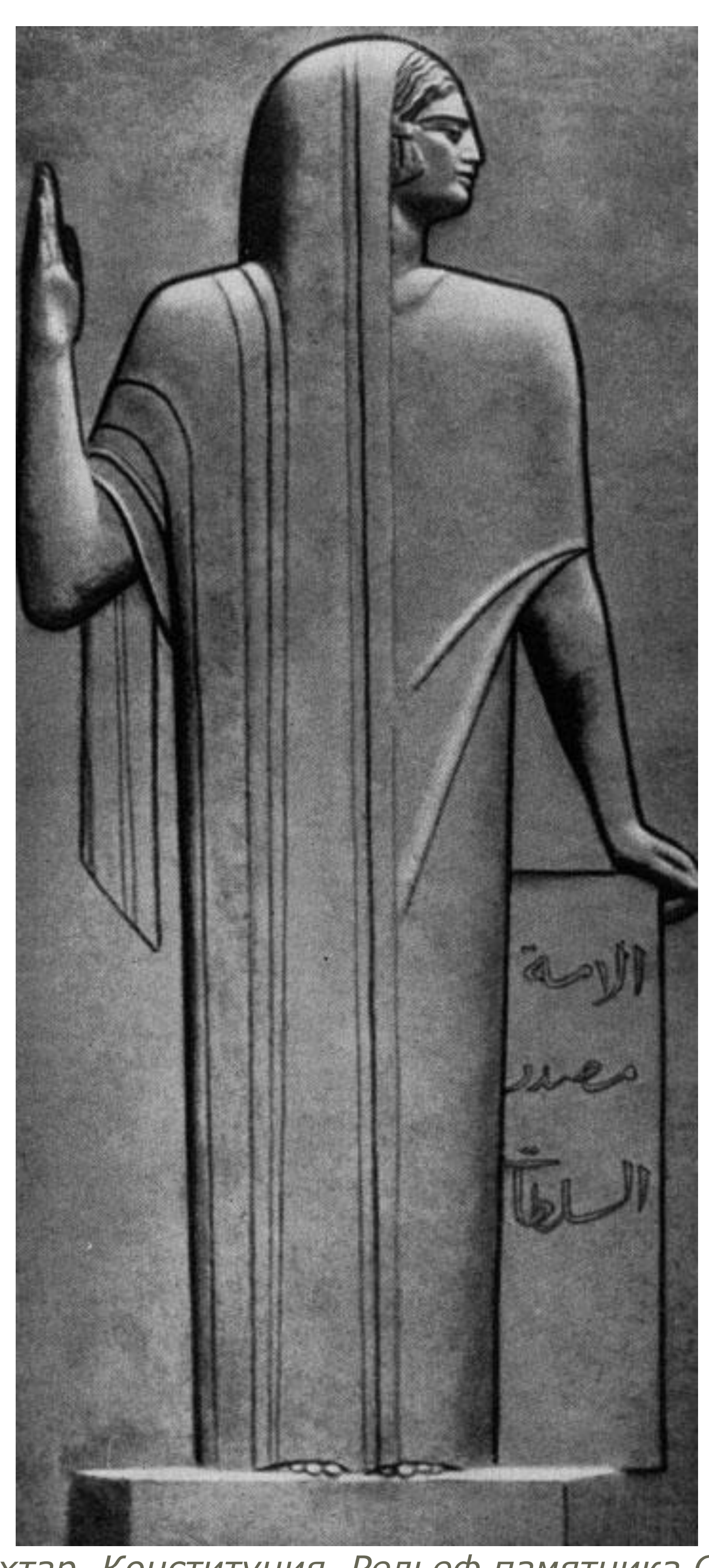
самосознание, прямо или косвенно зовущими к борьбе с колониальным гнетом. Эти явления в литературе и искусстве отразили новые черты общественного развития, когда под влиянием мирового пролетарского движения и строительства социализма в СССР национально-освободительная борьба арабских народов приобрела политическую зрелость, появились партии, возникли идеологические программы.

С середины 40-х гг., когда в результате победы сил демократии во второй мировой войне и образования лагеря социалистических стран наступило время крушения колониализма на Ближнем Востоке и создания суверенных арабских государств, в литературе и искусстве начался бурный рост демократических тенденций. Однако с обострением классовой борьбы (в процессе выбора дальнейшего пути общественного развития освободившихся от колониальной зависимости стран) усилилось проникновение и реакционной идеологии в художественное творчество, распространялись теории «искусства для искусства» и антиреалистические течения.

В сложных условиях современного этапа общественной жизни в изобразительном искусстве, как и во всех других областях художественной культуры арабских стран, происходит поляризация сил и их острая борьба.

Самая крупная на Арабском Востоке школа изобразительного искусства сложилась в Объединенной Арабской Республике. Ее истоки связаны с открытием в Каире в 1908 г. Школы изящных искусств (позднее преобразованной в институт), в которой первоначально преподавали французские и итальянские художники. Среди первых национальных мастеров изобразительного искусства особенно выделяется Махмуд Мухтар (1891—1934). Окончив Каирский институт, он продолжил учебу во Франции. В 20-х гг. Мухтар создал принесший ему известность монумент — скульптурную группу «Пробуждение Египта». Ее создание потребовало от Мухтар а длительной многолетней работы. Высеченная из розового ассуанского гранита, она была закончена в 1928 г. и

впоследствии установлена на площади перед зданием Каирского университета. Пробуждение Египта символизируют фигуры древнего сфинкса и современной египетской крестьянки. Женщина, подняв чадру и гордо выпрямившись, пытливо глядит вдаль, словно видит будущее своего народа. Правой рукой она слегка сдерживает движение сфинкса, который поднимается, опираясь на свои могучие лапы. Динамичной, внутренне напряженной композиции придана монументальная уравновешенность и гармоничная целостность.



Махмуд Мухтар. Конституция. Рельеф памятника С. Заглулу в Каире. Мрамор. 1930 г.

илл. 313



Махмуд Мухтар. Пастух. Бронза. 1930 г. Каир, музей Мухтара.

илл. 314

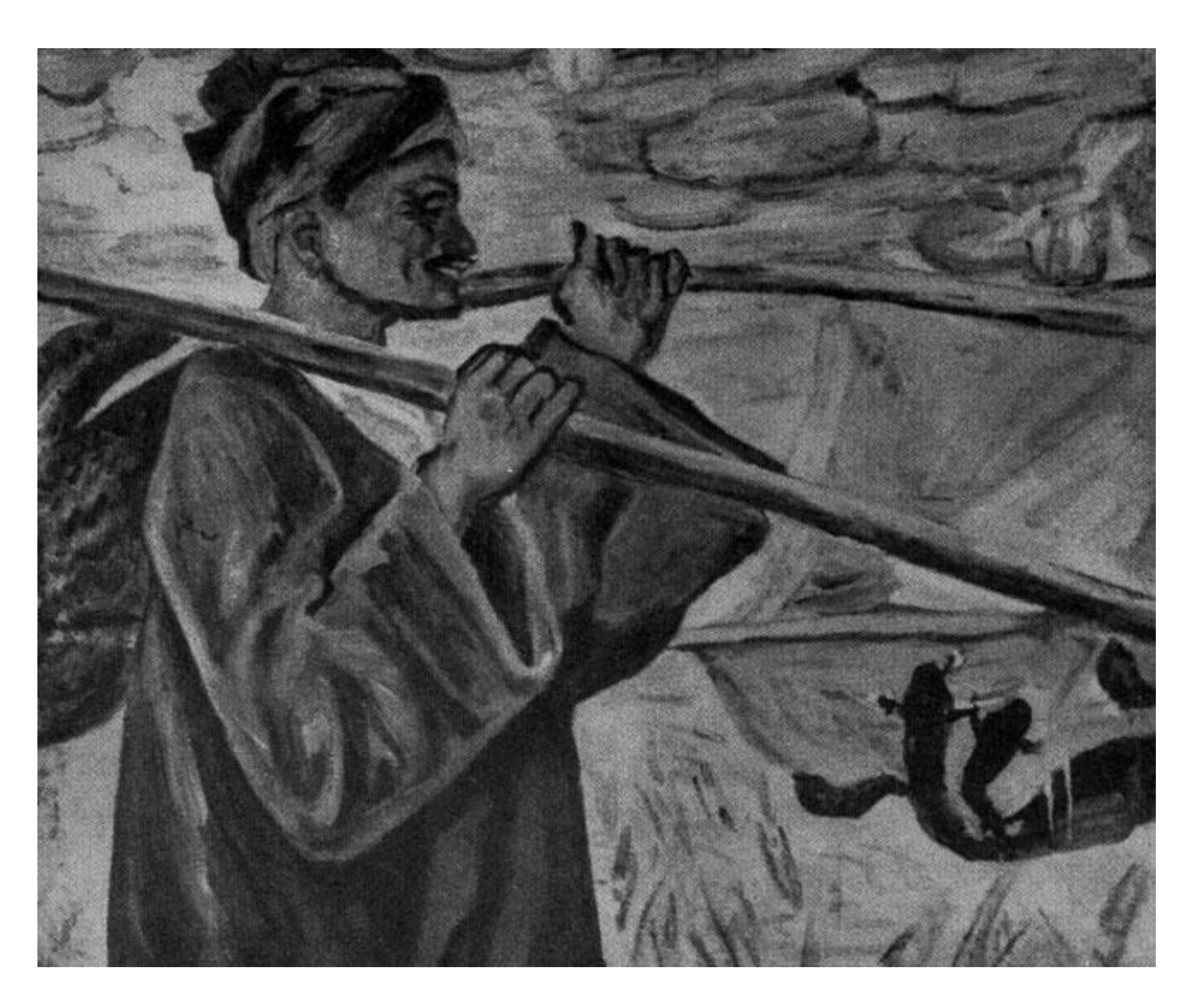
В монументе «Пробуждение Египта» уже ясно выражена основная направленность творчества Мухтар а, который своим искусством хотел служить делу освобождения египетского народа. Обращаясь к образам и традициям Древнего Египта, он преломлял их сквозь призму современных ему патриотических идей. Эта тенденция проявилась и в других навеянных искусством прошлого образах, созданных Мухтаром в последующие годы. К лучшим из них относятся рельефы «Конституция» и «Правосудие», помещенные на постаменте памятника видному политическому деятелю Сааду Заглулу в Каире (1930). Воскресив лаконизм и обобщенность древнеегипетского рельефа и даже свойственный ему прием изображения лица в профиль, а фигуры в фас, скульптор создал величественные и мужественные аллегорические образы, воплотившие идеи египетского национального возрождения. Живая реалистическая струя в творчестве скульптора сильнее сказалась в портрете, над которым он много работал в течение 20—30-х гг. В портретных произведениях Мухтара почти нет места стилизации. Он стремится проникнуть в духовный мир человека, раскрыть его психологию, передать индивидуальные черты характера. Таковы портреты Саада Заглула (бронза, 1928) и шейха племени бишаринов (бронза, 1927). Но особенно ярко демократические и реалистические черты творчества Мухтара проявились в небольших по размеру жанровых скульптурах, изображающих народные типы. Содержательна красивая по силуэту, выполненная в обобщенной, но вместе с тем пластически очень живой форме бронзовая скульптура «Пастух» (1930). Он изображен спокойно стоящим с посохом, положенным на плечи. В осанке пастуха, в его с достоинством поднятой голове переданы благородство и душевная чистота египетского труженика— феллаха. Эмоционально-выразительны женские образы, в которых мастер поэтизирует повседневный труд («Женщина с кувшином», мрамор, 1928; «За нильской водой», гранит, 1929) и передает женственность и присущую египтянке грацию («При встрече с мужчиной»,

бронза, 1929) (*Большинство произведений М. Мухтара хранится в мемориальном музее Мухтара в Каире, открытом в специально построенном здании в 1962 г.*).

Заслуги Мухтара и его вклад в историю культуры Египта трудно переоценить. Они заключаются в том, что, будучи основоположником новой скульптуры своей страны, Мухтар не поддался воздействию уже царившего в Западной Европе космополитического формализма, а создал хотя и отмеченное стилизацией, но в основе своей реалистическое, новое, национальное египетское искусство.

Эта задача вдохновляла и основоположников новой египетской живописи. Один из них, Мухаммед Наги (1888—1956), получив образование в Париже и Флоренции, воспринял некоторые тенденции импрессионизма, но, как говорил он сам, «возвратился от Моне к Мане» и оставался убежденным реалистом. Многие свои жанровые произведения и пейзажи художник посвятил Египту. Вместе с тем, путешествуя в начале 30-х гг., он создал большой и интересный цикл абиссинских картин. Пейзажи Наги написаны сочно, красочно, передают живой трепет залитой солнцем египетской природы.

Живописной манере художника свойствен широкий, свободный, полный движения мазок кисти. Изображая людей труда — по преимуществу крестьян,— Наги любуется живостью их лиц, слаженностью движений, красочностью одежды. Таков «Рыбак» (начало 1930-х гг.), несущий своими сильными руками сеть с рыбой. Образ этого человека, лицо и фигура которого, освещенные солнцем, сами как бы излучают свет, внутренне значителен, проникнут жизнеутверждающим началом. Наги увлекала и монументальная живопись. Он написал большие панно для больницы Моассе в Александрии (1934) и для Международной парижской выставки (1937).



Мухаммед Наги. Рыбак. Начало 1930-х гг.

илл. 315 б

Одновременно с Наги начали творческую деятельность еще два художника, разные по темпераменту и живописным направлениям: Ахмед Сабри (1896—1955) — портретист и жанрист, следовавший традициям европейской академической живописи, и Махмуд Саид (р. 1897), испытавший влияние фовистов, склонный к стилизации, но сохранивший на всем длительном пути своей деятельности живой интерес к окружающей национальной действительности. Его жанровые картины, несколько напоминающие театральную декорацию,

обладают звучным колоритом, четким ритмом и экспрессивной композицией. Один из лучших его пейзажей «Осень» (1929).



Махмуд Саид. Осень. 1929 г. Каир, Музей современного искусства.

илл. 317 б

Революция 1952 г., уничтожившая не только прогнивший королевский режим, но и господство английских колонизаторов, открыла перед изобразительным искусством Египта перспективу дальнейшего развития. Мощный накал патриотических чувств народа особенно сильно сказался в искусстве под влиянием событий, связанных с разгромом англо-франко-израильской интервенции в зоне Суэцкого канала в 1956 г. В эти дни десятки художников, по преимуществу молодых, глубоко осознали общественный долг

искусства. В графике и в живописи реалистическими средствами был создан героический образ народа, вставшего на защиту своего отечества: плакат Абделя Вафи «Воин, защищающий свободу» (1956), антиимпериалистическая сатира Иззата и других художников, картина Мохсена аль-Кедрави «Народ на защите Порт-Саида» (1957). Гневным обличением пронизаны картины Абу Салеха аль-Альфи, Наги Шакера, рисующие разрушенный город. Полон отчаяния образ матери, прижимающей к себе ребенка, в картине Амира Салиба «Бегство» (1957).

В ОАР, как и в других странах, сбросивших цепи колониализма и ставших независимыми, ярко проявилось стремление художников найти и выразить в своем творчестве национальную специфику искусства. В Египте, где люди повседневно видят величественные памятники древности и невольно воспитываются на них эстетически, в решении вопроса о национальной специфике искусства проблема художественного наследия, естественно, приобрела особенную остроту и значимость. В 30-х гг. патриотически настроенная интеллигенция, выдвигая лозунг египтизации (Тамсир), понимала под этим связь с древней культурой Египта. Такую позицию занимал, как мы видели, скульптор Мухтар. Воздействие традиций искусства Древнего Египта и в дальнейшем сказывалось (и продолжает сказываться) особенно в скульптуре. Отчасти поэтому современное ваяние в ОАР, стоящее по сравнению с другими видами искусства на наиболее высоком художественном уровне, обладает ярко выраженным национальным своеобразием. К традициям искусства Древнего Египта обращаются в своем творчестве многие скульпторы республики: Махмуд Муса, Мансур Фараг и другие.

Особенно значительно творчество Гамаля ас-Сагини (р. 1917) — одного из крупнейших скульпторов ОАР. Сагини с начала 50-х гг. начал работать над сюжетными рельефами, выполненными из кованой меди или дерева. Создавая вдохновившие его образы («Нил», 1951; «Мир и война между небом и землей», 1954), Сагини обратился к богатому

художественному прошлому Египта. Однако в 50-х гг. понятие Тамсир стало включать культурное наследие не только древнеегипетское, но и арабского средневековья. Новое отношение к художественной традиции в произведениях Сагини проявилось в монументальной, в духе древних египетских скульптур, обобщенной трактовке основных крупных фигур композиции и в орнаментальном заполнении фона множеством повествовательных деталей и надписей.

Обе тенденций органично слиты в творчестве Сагини и, что самое важное, подчинены единой задаче создания художественного образа, выражающего современные, политически острые идеи. В этом и состоит прогрессивный характер решения скульптором проблемы национального своеобразия. Главным, определяющим в его творчестве является передовое революционное содержание, которому подчинены поиски художественной формы. Сагини в новых исторических условиях продолжает и развивает демократические тенденции, в свое время заложенные в египетское искусство Мухтаром, Наги и другими художниками.

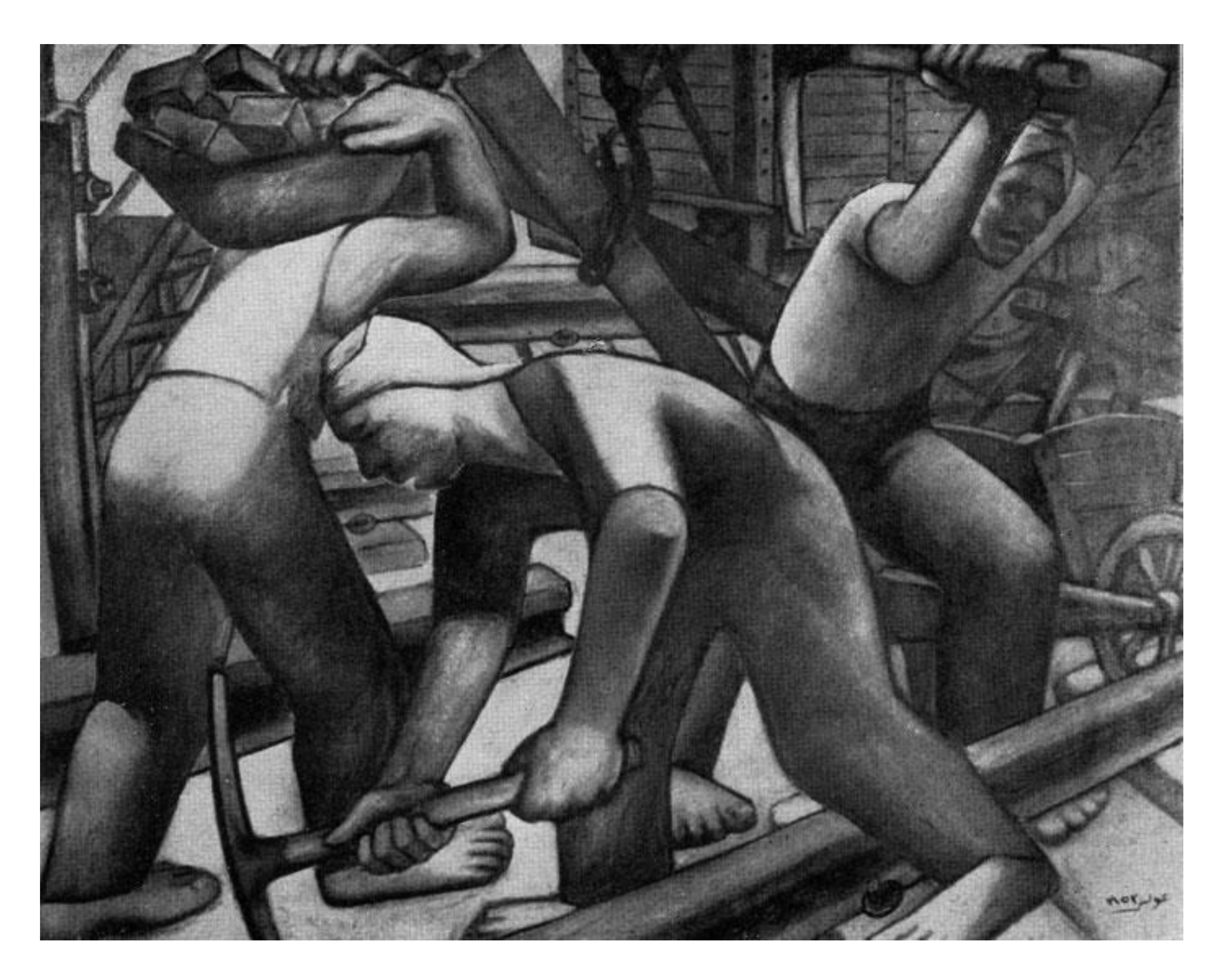
Наиболее ярко идейная направленность творчества Сагини воплощена в рельефе «Свобода» (1956; Каир, Музей современного искусства). Изображен египтянин, решительным усилием разрывающий решетку темницы. Невысокий рельеф очень пластичен. Очерченная гибким четким контуром обнаженная фигура представлена сидящей, в характерном для искусства Древнего Египта повороте: лицо в профиль, грудь в фас, ноги в профиль. Так же условно, в стиле древних изображений, трактован голубь, выпущенный из темницы. Вместе с тем очень живо переданы просунутые сквозь решетку мускулистые сильные руки египтянина, его крепкие пальцы, ломающие металл. Реалистический в своей основе, эмоциональный художественный образ полон большого гуманистического содержания. Он воспринимается как необычайно выразительный символ свободы народов Египта, добытой в упорной, но победоносной борьбе с угнетателями.


1950

Гамаль ас-Сагини. Свобода. Рельеф. Кованая медь. 1956 г. Каир, Музей современного искусства.

илл. 312

Прогрессивные тенденции в искусстве ОАР на новом этапе его развития, независимо от того, ориентируется художник на местные древние традиции или обращается к европейскому художественному наследию, проявляются в повышенном интересе к простому народу, в жизни которого искусство находит богатство и глубину содержания. Мухаммед Овейс (р. 1919) — один из немногих художников ОАР, посвятивших свое творчество молодому египетскому пролетариату. В своих произведениях—«Строительство железной дороги» (1956) и др.— жизненное содержание он стремится воплотить в монументально-обобщенных образах. Однако ложная тенденция огрубления формы снижает выразительность его картин.



Мухаммед Овейс. Строительство железной дороги. 1956 г.

илл. 317 а

Реалистическим проникновением в психологию человека отмечены некоторые портреты: скульптурные — «Голова юноши» Дня ас-Сакафа (р. 1925), «Мальчик со змеей» (бронза, 1960) Мохэддина Тахера — и живописные — «Юноша с .лепешкой» (1960) Сулеймана Мохсена, «Мужской портрет» (1957) Эдварда Лахуда и др. Эмоциональную живописную сюиту о египетских народных танцах и русском балете, гастролировавшем в Каире, пейзажи и другие произведения

создали талантливые художники Сейф Ванли (р. 1906) и Эдхам Ванли (1908—1960).

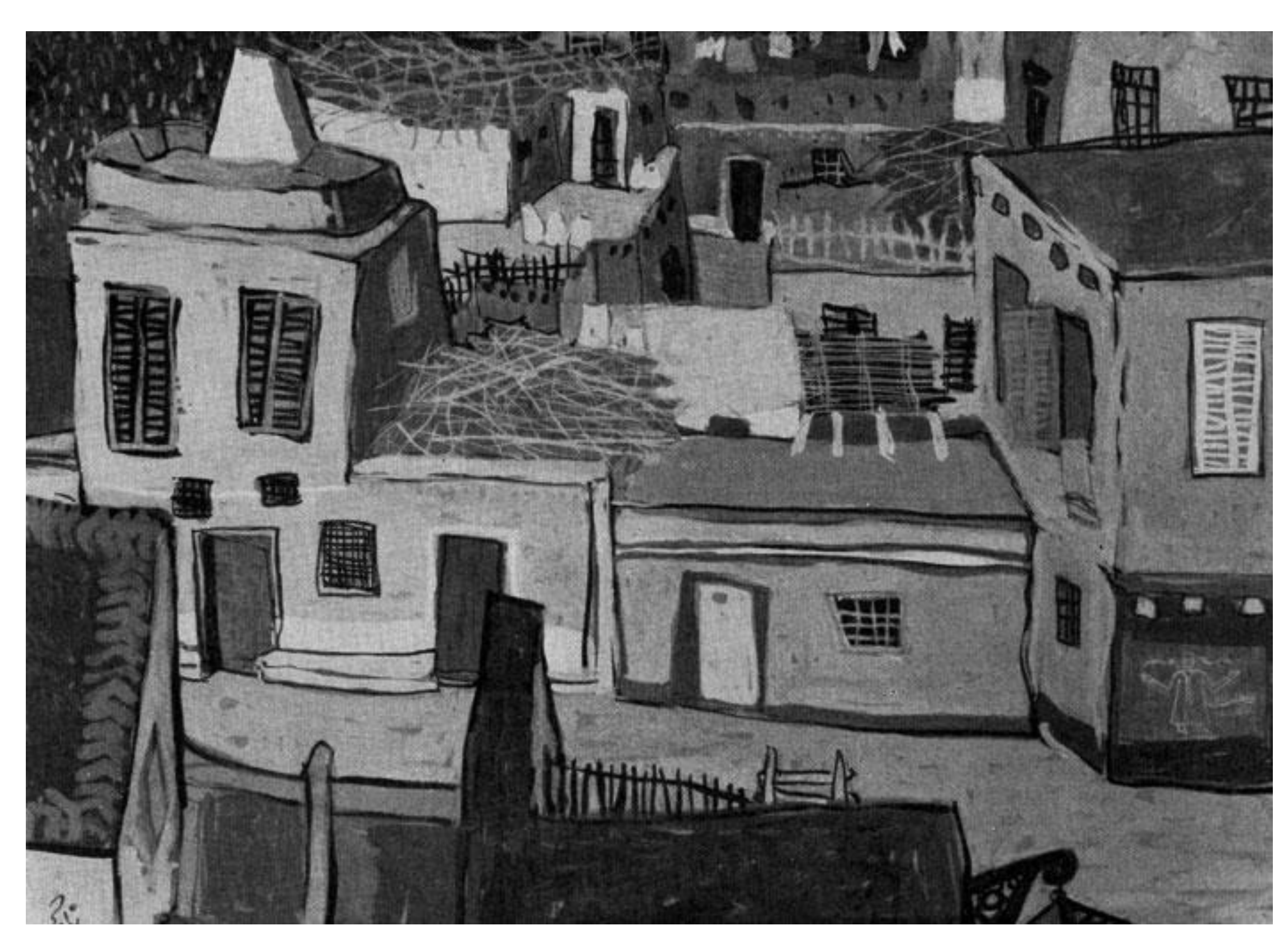
В бытовом жанре чаще обращение к традициям древнего и средневекового наследия Египта. Художников увлекают национальные одежды, позволяющие создавать красочные декоративные сочетания, подчеркивать силуэт, строить композицию на ритме цветовых пятен. Эти качества характеризуют картину Хасиб Ахмеда Исса «Продавец флейт» (1958; ГМИИ). Художник, подобно средневековому миниатюристу, поэтичный строй живого образа передал музыкальным ритмом линий и контрастом цветовых пятен (фиолетовых, черных, желтых, красно-коричневых) при условно-плоскостной трактовке формы.



Хасиб Ахмед Исса. Продавец флейт. 1958 г. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

илл. 316

Живым, искренним чувством наполнены произведения художницы Газибии Сирри (р. 1930) — «Девушка с голубями» (1958), «Мать» (1958),— которая опирается в своем творчестве на древние народные живописные традиции. Звучны по цвету пейзажи талантливого Наги Шакера (р. 1932), а также декоративно трактованные жанровые сцены в картинах Саед Абдель Рассула (р. 1916) и других художников.



Наги Шакер. Деревня. 1957 г.

илл. 315 а

Все же пока большие проблемы общественной жизни ОАР не нашли глубокого образного воплощения в живописи.

Художники чаще всего воспринимают лишь внешние черты новой национальной действительности.

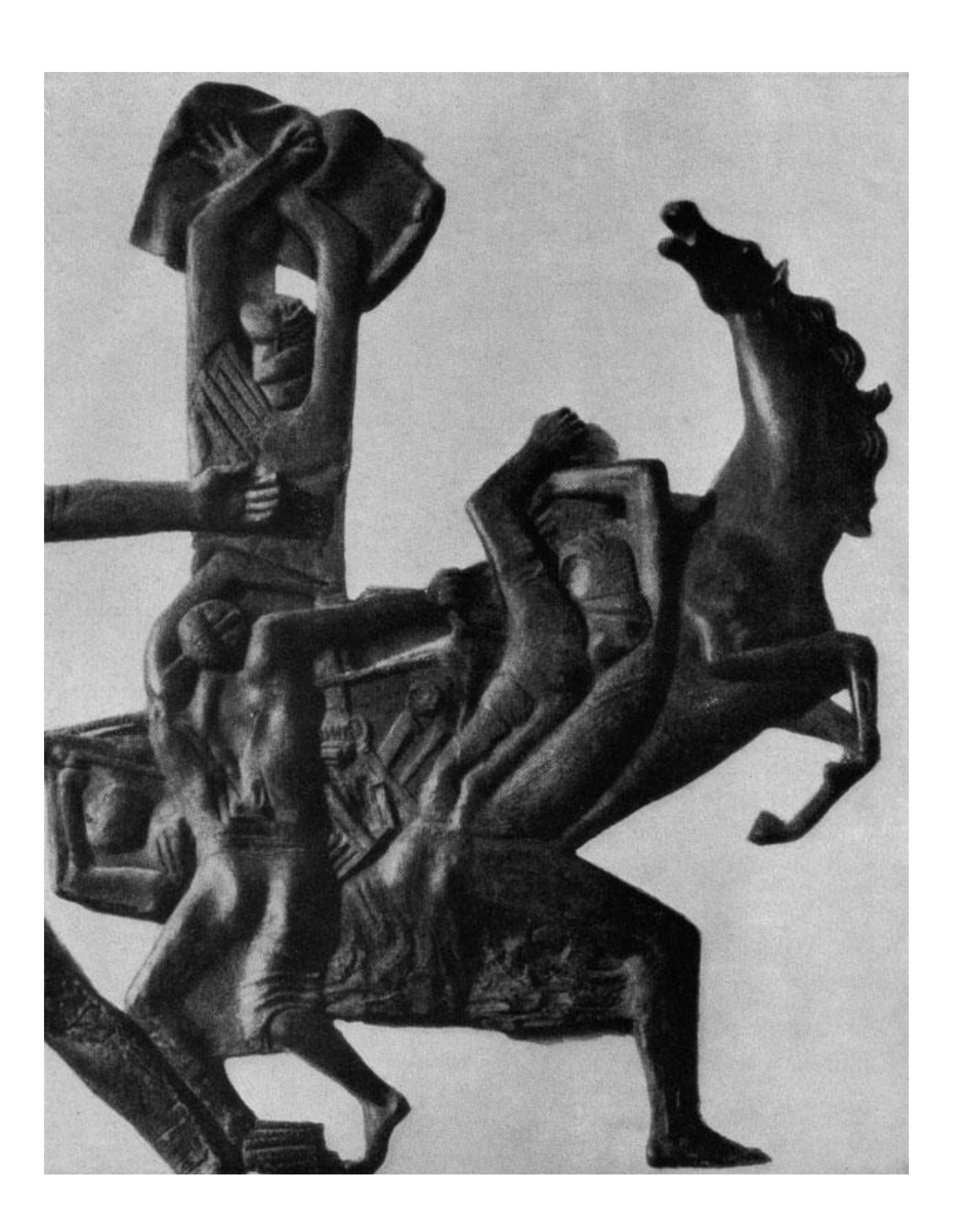
Вместе с тем в творчестве ряда художников ОАР ориентация на национальное художественное наследие приобрела, особенно в последние годы, характер отвлеченной, лишенной живого содержания стилизации. Формалистическое понимание традиции оторвало этих художников от реальной почвы национальной жизни. По своей творческой позиции они оказались в одном ряду с теми из художников, которые поддались влиянию западноевропейского и американского модернизма. В ОАР есть сюрреалисты и художники-абстракционисты. В искусстве ОАР происходит непрекращающаяся борьба прогрессивной, революционной, демократической и реакционной, буржуазной идеологий.

В Ираке новое искусство зародилось еще под гнетом Османской империи. В его создание особенно значительный вклад внесли Абдель Кадер Рассам и Мухаммед Салех Заки (р. 1888). Поэтично и непосредственно, хотя и в разной живописной манере передали они в своих произведениях неповторимые пейзажи берегов Тигра с купами зеленых пальм, залитые солнцем широкие равнины Древней Месопотамии, наполненные влагой рощи Шаклава в Северном Ираке. Оба художника закладывали основы нового национального искусства Ирака, опираясь на традиции европейского реализма 19 в. Рассаму принадлежат также не лишенные психологической выразительности портреты, а Заки — жанровые сцены и натюрморты.

Основанный в 1939 г. в Багдаде Институт изящных искусств, а затем и возникшие в 40—50-х гг. художественные общества, в состав которых вошли молодые живописцы и ваятели, получившие образование за рубежом, в отличие от Рассама и Заки, стали ориентировать новое искусство Ирака на буржуазный модернизм Западной Европы и Америки. Началась борьба разных по идейно-эстетическому содержанию тенденций в изобразительном искусстве Ирака.

Революция 1958 г., свергнувшая власть ставленника империализма Нури Сайда, вызвала подъем демократических сил во всех областях культуры. В изобразительном искусстве это проявилось в повышенном и остром интересе художников к социальной и национальной проблемам и в возрождении реалистических тенденций.

Выдающимся художником Ирака 40—50-х гг. был Джавад Селим (1919—1961) — живописец и скульптор. Картины Селима — формалистичные, примитивно и схематично передающие фигуры людей и предметы. Иначе проявил себя Джавад Селим в скульптуре. Здесь художник непосредственно столкнулся с социальными задачами, выдвинутыми революцией перед искусством. Вместе с тем в работе над скульптурой сказались любовь к национальным художественным традициям и их знание.

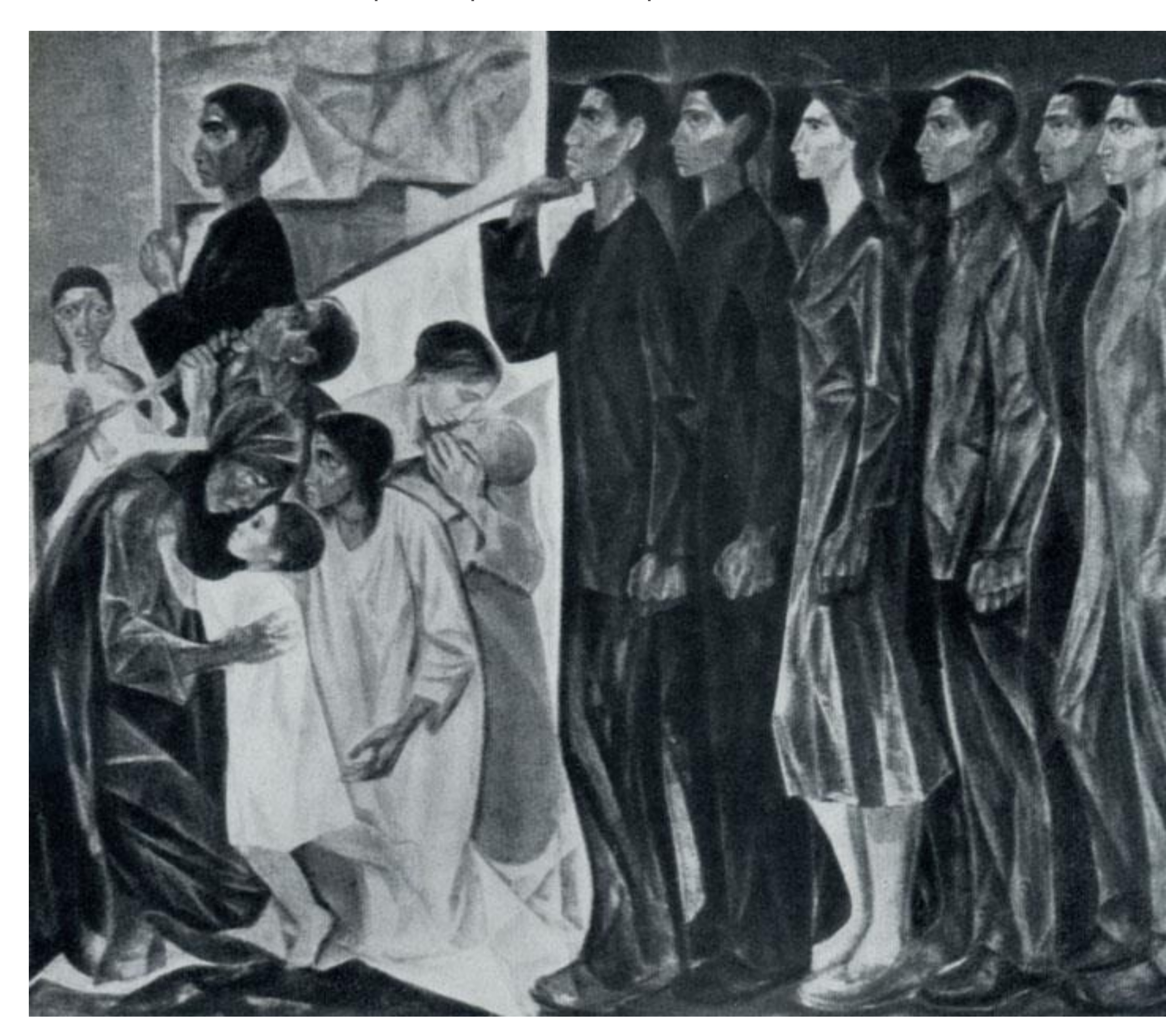


Джавад Селим. Монумент в Багдаде в честь революции 14 июля 1958 г. Фрагмент. Бронза. 1960 г.

илл. 320

Как и в Египте, многие художники и особенно скульпторы Ирака в поисках национального своеобразия искусства пристально изучают памятники древней культуры своей родины, ищут прообразы для своих произведений в богатом наследии Шумера, Вавилонии, Ассирии. Стремление опереться на традиции древности сказалось в крупнейшем и лучшем произведении Д. Селима — монументе в честь революции 14 июля 1958 г., установленном в 1960 г. на площади ат-Тахрир в Багдаде. Он решен в виде большого рельефного фриза (50 м в длину и 4 м в высоту), поднятого на специальных устоях при входе в парк. Бронзовые фигуры фриза укреплены на поверхности светлых каменных плит; на этом фоне они четко выделяются и ясно «читаются». Следование традициям древности сказалось в условно-обобщенной трактовке фигур и декоративно-орнаментальном принципе композиции. В то же время в образном раскрытии содержания, в экспрессивной выразительности отдельных групп видно живое, в основе своей реалистическое художественное мировоззрение скульптора. Творческий метод Джавада Селима по своим принципам близок тому, которым руководствуется прогрессивный скульптор ОАР — Сагини. В центре композиции, созданной Д. Селимом, изображен человек, ломающий решетку темницы. Это символ освобождения народов Ирака. Образный строй композиции определяет мощное движение фигуры человека, сломавшего решетку вековой тюрьмы и уже вышедшего на свободу. Сила этого человека подчеркнута встречным движением людей, приветствующих освобожденного. В едином ритме с центральной фигурой возникает движение и в фигурах боковых частей фриза. В его левой части изображены труженики Ирака — феллахи, возделывающие землю и собирающие ее плоды; в правой части — мотивы борьбы, символизирующие бурную, полную кровавых событий историю многострадального иракского народа.

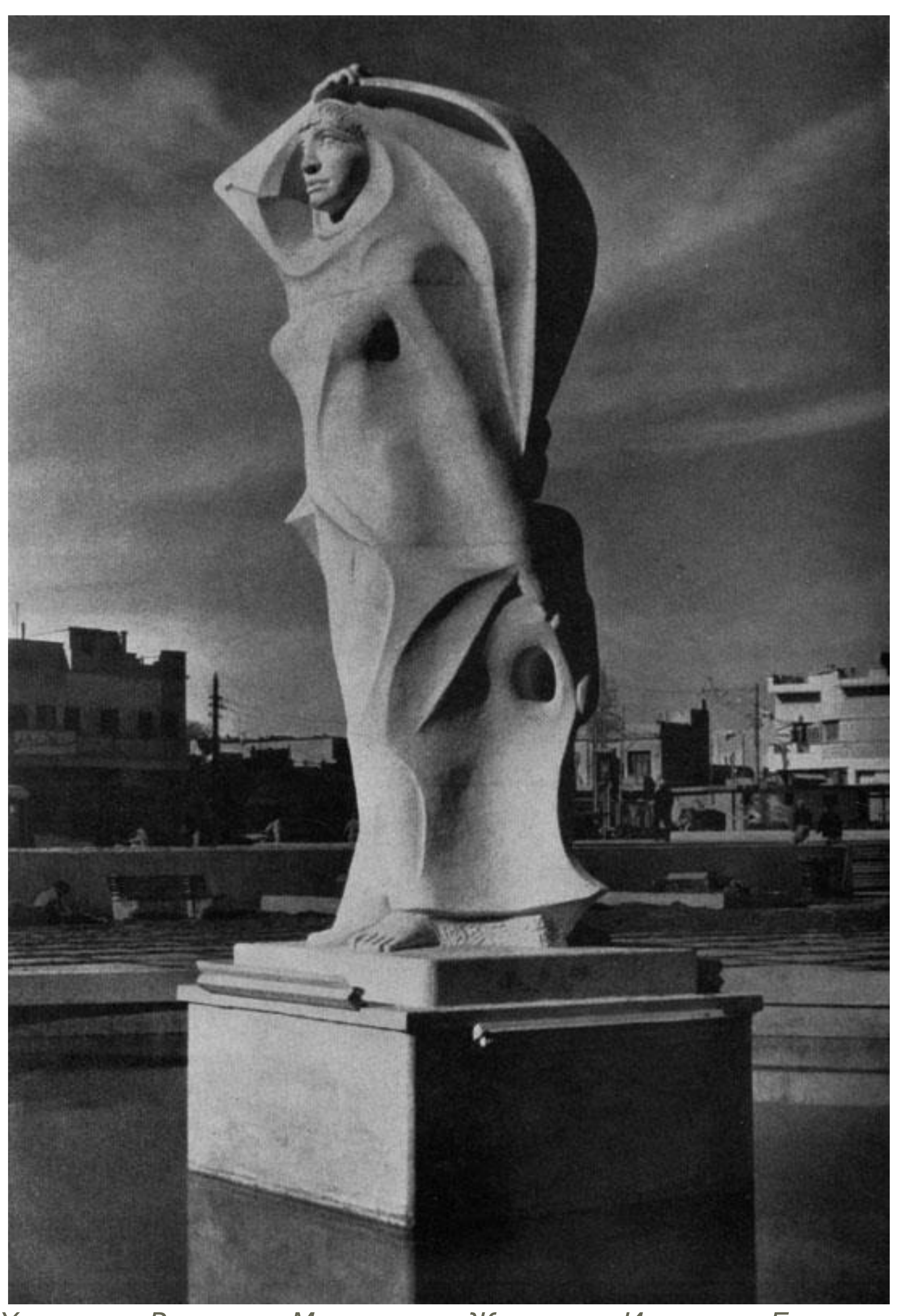
Подготовительные рисунки и скульптурные эскизы Селима показывают, что он, тщательно изучая натуру, упорно искал каждый мотив композиции этой отлитой в бронзе «поэмы» о людях своей родины. Джавад Селим говорил, что «иракское искусство» как и искусство любой страны мира, должно иметь гуманистический характер и носить свой особый национальный облик». Этот принцип он старался воплотить, создавая памятник борьбе иракского народа.



Махмуд Сабри. Похороны революционера. Фрагмент.

илл. 319

К группе художников Ирака, написавших на своем знамени «социальная справедливость», принадлежит Махмуд Сабри (р. 1927). Художник протестует против колониального гнета («Алжир», 1960), скорбит вместе с теми, кто понес невозвратимую утрату («Смерть ребенка»), он умеет передать стойкость, волю и силу народа («Похороны революционера»). В его картинах колорит напряженный, построенный на контрастах, ритмы четкие, контуры угловатые, композиции экспрессивные. Жанровые произведения Сабри также посвящены трудящимся («Рабочие на стройке»); художник подчеркивает энергию движений, в ритме которых передает красоту труда. Социальная острота есть в картине Халеда Хамди «Стена мира», изобразившего иракскую молодежь, ставшую на защиту завоеваний революции. Последовательным приверженцем реализма в живописи является Халед аль-Джадер — автор исполненных глубокого лиризма и задушевности женских портретов и тонко написанных в мягких коричневатых тонах пейзажей.



Халед ар-Раххаль. Монумент «Женщина Ирака» в Багдаде. Мрамор.

илл. 321

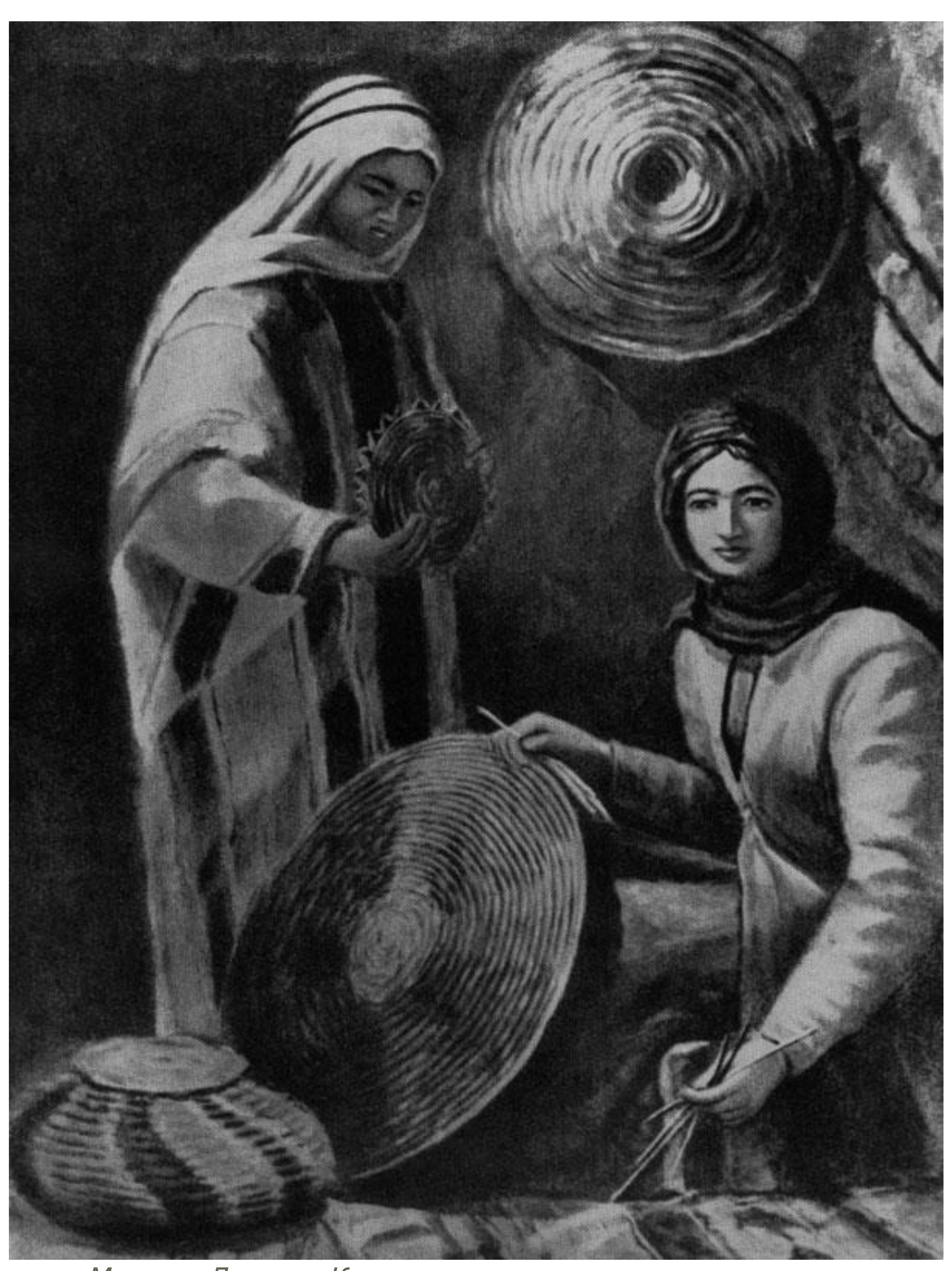
В скульптуре как мастер портрета и монументальной статуи проявил себя Халед ар-Раххаль. В Национальном парке Багдада установлен монумент, изображающий женщину Ирака. Пластически красиво использован мотив надутой ветром поднятой чадры. Решенные в обобщенных формах, проникнутые поэтичным началом, скульптуры ар-Раххаля иногда отмечены некоторыми чертами стилизации.

Противоречив творческий путь известного в Ираке художника Фаика Хасана. Импрессионист на первом этапе своего развития, он в дальнейшем переходит на формалистические позиции и становится основателем «Общества примитивистов». Для своих произведений художник берет мотивы национального быта. Но в его картинах плоскостные, отвлеченные по цвету изображения людей напоминают примитивные игрушечные фигурки, являются плодом субъективной фантазии. Буржуазные модернистские тенденции оказывают в настоящее время сильное воздействие на изобразительное искусство Ирака в целом. Они выступают в видо примитивизма, толкают художников на путь мертвой стилизации и абстракционизма. В борьбе реалистических и формалистических тенденций решается, по какому пути пойдет дальше развитие современного искусства Ирака.

Новое искусство Сирии возникло в условиях подъема национально-освободительного движения, завершившегося провозглашением в 1946 г. независимой республики. В молодом искусстве Сирии ярко отразился патриотизм, окрашенный идеей арабского единства. Художник Фарид Кардус написал картину «Пробуждение арабов», а Назем Джафари—«Народы приветствуют единство арабов». Символические по своему звучанию, оба произведения созданы на основе традиций европейского реализма. Эти традиции были успешно восприняты первыми сирийскими художниками, учившимися в Италии, Франции и в Германии. С 1950 г. в Дамаске стали периодически устраивать

художественные выставки, а в 1956 г. возникло «Сирийское общество искусства». Назем Джафари принадлежит к видным сирийским реалистам. Его излюбленная тема — городской пейзаж Дамаска («Старый квартал», «Каваффин»). Художник превосходно передает залитые солнцем улицы, пластичность форм древней архитектуры, яркий колорит базара, заполненного красочной толпой.

В произведениях жанристов мы видим простых людей Сирии, их труд, ощущаем их душевные качества. Махмуд Джалал в картине «Крестьянка с соломенным подносом» создал поэтичный образ сирийской женщины, занятой традиционным ремеслом. Хорошо скомпонованная, уравновешенная по композиции картина исполнена в мягких коричневато-золотистых тонах. Кисти Нассира Шаура принадлежат проникнутые внутренним спокойствием и душевной чистотой образы женщин сирийской деревни. Иное настроение в картине Е. Тороса «Трое друзей», поглощенных напряженным раздумьем.



Махмуд Джалал.Крестьянка с соломенным подносом.

илл. 318

Большинство художников Сирии, отражая своеобразие жизни народа, вносят в свое творчество черты национальной специфики. Некоторые из них обращаются и к художественному наследию прошлого. Попытки опереться на традицию средневековой миниатюры проявились в творчестве талантливого Найма Исмаила. Его произведения на бытовые темы («Рынок», «Деревенская дорога» и др.), яркие по краскам и не лишенные живой экспрессии, отмечены все же чертами условности и стилизации.

Наряду с названными в современном искусстве Сирии есть художники, испытавшие сильное воздействие западноевропейского абстракционизма.

В Ливане развитие изобразительного искусства не прерывалось в 18—19 вв. Однако при возникновении нового национального искусства, связанного с движением национального Возрождения (ан-Нахда), важную роль сыграли европейские реалистические традиции. На них было творчески воспитано старшее поколение художников: Хабиб Срур, Кайсар Джумайель (один из основателей Ливанской Академии художеств) и другие. Реализм прочно укрепился в творчестве многих художников Ливана. Мустафа Фаррух (1906—1957) создал портреты и пейзажи, в которых языком реалистической живописи воплотил своеобразие ливанского национального типа и особенности неповторимо прекрасной природы своей страны. Другой крупный пейзажист и портретист Ливана — Рашид Вахби (р. 1917) — склонен к психологической трактовке образа человека, раскрытию национальных черт характера.

В скульптуре реалистические портреты создали Юсуф аль-Хоайек (р. 1883) и его ученик — портретист и монументалист Халим аль-Хадж. Особенно следует отметить изваянный в мраморе Хоайеком женский портрет, проникнутый лиризмом и душевной теплотой; в его исполнении заметно влияние Родена. Интересны скульптура и графика Назыма Ирани (р. 1930), в работах которого звучит призыв против войны.

Ливанская живопись богата пейзажем. Декоративно-красочны экспрессивные произведения Кайсар а Джумайеля (1898—1958). Эмоциональны солнечные акварели Омара Онси (р. 1901), тонко передающего своеобразие природы Ливана.

Реализму в искусстве Ливана сейчас противостоит буржуазный модернизм, захвативший творчество многих, особенно молодых художников.

В условиях борьбы разных творческих направлений нащупывает путь для дальнейшего развития молодое изобразительное искусство и в арабских странах Магриба — в Тунисе, Марокко и Алжире. Произведения национальных тунисских художников 3. Турки и Д. Абделазиза, посвященные жизни народа, проникнуты фольклорным началом. В графической работе другого художника Туниса — А. Гурджи «Семья без хлеба и крова» —в сатирической форме воплощен протест против социальной несправедливости. В Марокко в 50-х гг. выдвинулись национальные художники Мулай Ахмед Дрисси, Хассан аль-Глауи и другие. В Алжире первые художники Мухаммед и Омар Расим и другие начали работу над произведениями из национальной жизни еще до второй мировой войны. В конце 40—50-х гг. появились молодые художники — Бузид, Бенантер, Кессус, Хадда, которые пытаются решить проблемы создания нового национального искусства.

Яркий пример служения народу представляет творчество Мухаммеда Иссиахема (р. 1928), помещавшего свои произведения на страницах газеты «Альже репюбликэн». Рисунки Мухаммеда Иссиахема простым и доходчивым реалистическим языком рассказывают читателю о жизни трудящихся Алжира, тяжелую долю которых надо изменить («Паши матери и дети не должны больше голодать», «Этих маленьких тружеников ждет лучшее будущее»), о преобразованиях, которые несет стране победа над колонизаторами. Иссиахему принадлежат иллюстрации к книгам Анри Аллега «Допрос под пыткой», Абдельхамида бен

Зина «Лагерь», выполненные в более условной, но тоже выразительной манере.

Оживление художественной жизни арабских стран в 20 столетии оказало влияние на состояние декоративно-прикладного искусства. Продолжали существовать народные художественные ремесла, однако традиционное орнаментальное мастерство, некогда служившее основой живого новаторского творчества, зачастую превращалось в сухой заученный канон. Некоторые виды ремесленного искусства выродились в производство безвкусных рыночных вещей или дешевых сувениров для европейских и американских туристов. Наиболее жизненными оказались те из художественных ремесел, которые сохранили тесную связь с повседневным бытом широких масс населения, особенно керамика и различные текстильные изделия.

Вместе с тем почти во всех арабских странах после их освобождения возникли объединения и учебные заведения, готовящие художников-прикладников с профессиональным образованием. Значительное развитие новое прикладное искусство получило в ОАР, где в Гизе близ Каира была создана специальная Высшая школа прикладного искусства. Одним из ее активных деятелей стал выдающийся художник — живописец и керамист Саед ас-Садр (р. 1909). Он создал множество красивых сосудов из темной ассуанской глины. Ас-Садр, творчески использовав традицию, возродил старинную технику отливающей металлом люстровой росписи, ввел в узор местные декоративные мотивы. Но его произведения, отличающиеся разнообразием и пластичностью форм, шероховатой матовой фактурой поверхности и свободной компоновкой узора, далеки от подражания старым образцам. Стилистически они близки современной керамике Японии, а в ряде случаев — европейской керамике.

Новые тенденции проникли и в современный египетский текстиль, отразившись на его мотивах, расцветке и композиции. Здесь часто видно стремление трансформировать традиционные приемы. В этом отношении характерны

исполненные художником Саадом Каммалем безворсные ковры, в узор которых введены фигуры людей, стилизованные в духе орнамента. Более традиционны орнаменты на художественных изделиях из драгоценных металлов и меди, на предметах из дерева — резных или инкрустированных. Но и в этих областях художественного творчества наряду с традиционными медными кофейниками и низкими инкрустированными столиками мастера прикладного искусства создали немало мебели, ажурных металлических украшений с изобразительными мотивами и других предметов, отвечающих требованиям нового, более европеизированного быта некоторых слоев современного городского населения ОАР.

Сочетание нового и старого характеризует и архитектуру 20 в. в арабских странах. Облик деревень и многих небольших городов мало изменился по сравнению с предшествующими столетиями. Но в крупных городских центрах около старых кварталов выросли новые районы с домами, построенными по последнему слову техники. Новый Каир, зародившийся еще в 19 в. рядом со старым городом, постепенно занял огромную территорию вдоль Нила. Город украсили расположенные вдоль прямых, магистралей многоэтажные дома и роскошные отели, гранитные набережные, величественные мосты. В той или иной степени процесс реконструкции пережили все столицы и крупные, особенно портовые города арабских стран: Дамаск, Багдад, Бейрут, Тунис, Алжир» Рабат, Александрия, Касабланка и многие другие. В большинстве из них новые кварталы жилых общественных зданий примкнули к старой арабской части, но некоторые, например Бейрут, были перестроены почти целиком.

В начале века большие здания возводились по проектам французских, английских и итальянских архитекторов, которые эклектично соединяли элементы европейского и местного зодчества (стрельчатые арки, купола, орнаментальные детали). В 20—30-е гг. и особенно после второй мировой войны новая архитектура в городах арабских стран приобрела черты современного конструктивизма. Пользуясь в основном формами, выработанными в

американской и европейской архитектуре, зодчие учитывают климатические особенности, а иногда и местные строительные и архитектурные традиции. Материалом современной архитектуры служат бетон, стекло, кирпич и камень. На фасадах применены солнцерезы — защищающие от солнечных лучей горизонтальные и вертикальные ребра, жалюзи на ленточных окнах, лоджии. С декоративной целью используются керамика, мрамор, окраска стен здания. В некоторых арабских странах (например, в Сирии) новые здания нередко имеют детали, заимствованные из старой архитектуры: порталы, стрельчатые арки, резные или инкрустированные камнем орнаментальные вставки.

В колониальный период застройку в больших городах вели западноевропейские архитекторы: планировкой Алжира руководил Ле Корбюзье, в Каире строил англичанин Д. Полток и другие. После освобождения от колониальной зависимости появились национальные зодчие. Видными архитекторами современного Ливана являются Антуан Табет (1907—1964), Асем Салям (р. 1924). В ОАР получили известность Саид Карим и Ахмед Сидки — авторы многоэтажных домов в Каире, Махмуд Омар (работавший с крупным американским зодчим Ф. Л. Райтом), Абу Бакр Хайрат — автор комплекса высших учебных заведений в Каире, Мустафа Шауки и Салах Зейтун, построившие новый каирский аэропорт (1962). В Ираке выдвинулся архитектор Р. аль-Чадерчи (р. 1906) — автор ряда общественных зданий, в том числе банка ар-Рухун в Багдаде (1958). В 1959 г. на одной из главных площадей Багдада аль-Чадерчи воздвиг памятник Неизвестному солдату. Монумент решен в виде большой облицованной серым полированным камнем, слегка пораболической по форме арки, около которой горит вечный огонь. Величественная арка хорошо смотрится на пересечении магистральных улиц и немного напоминает гигантский свод сохранившегося близ Багдада сасанидского дворца в Ктесифоне.

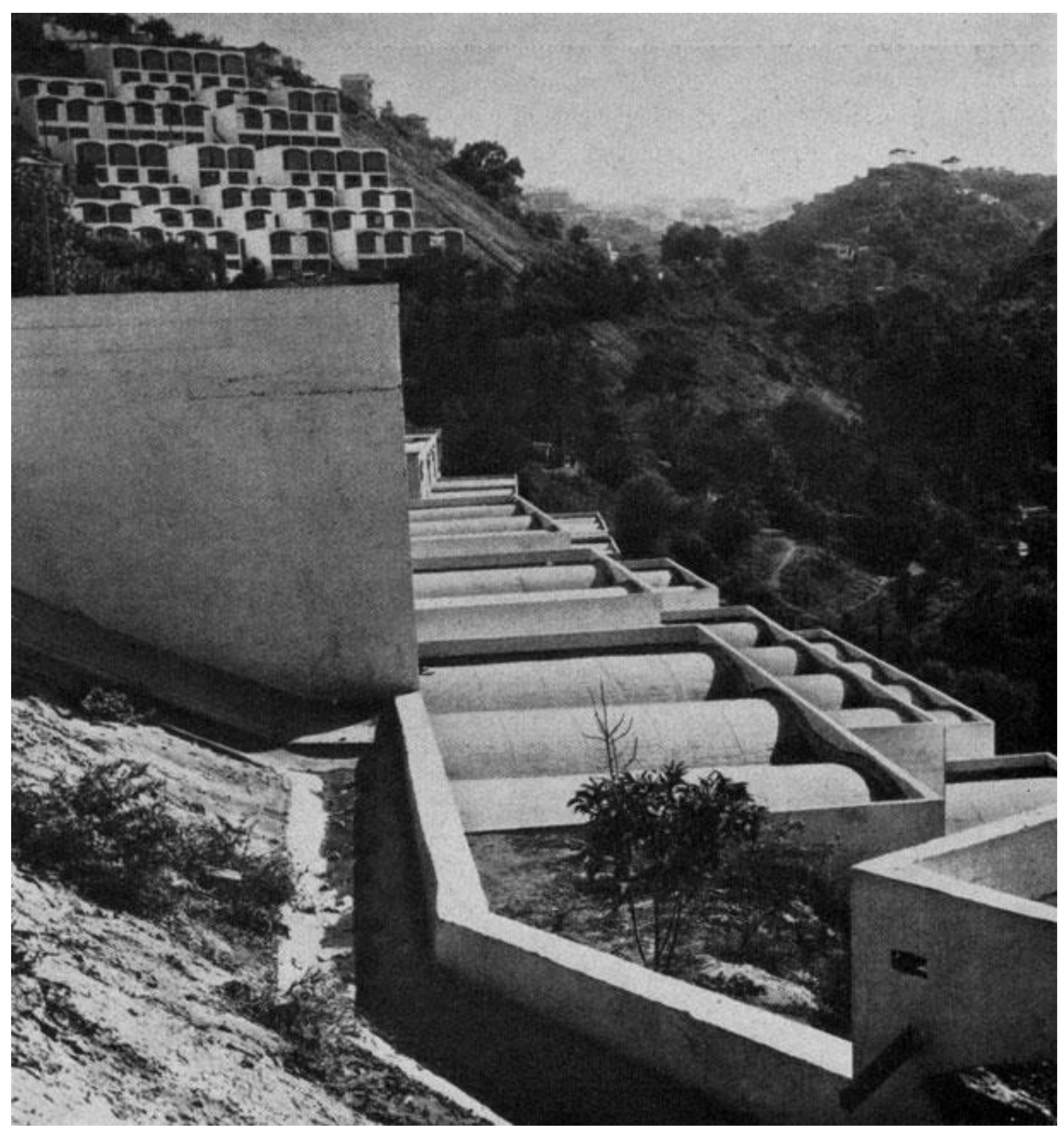
В реконструкции Багдада, Басры и Мосула наряду с иракскими зодчими участвуют зарубежные архитекторы из капиталистических и социалистических стран. В 1960—1961

гг. радиовещательный центр под Багдадом построили советские зодчие.



П. А. Эмери, Л. Микель. Здание школы в Бен-Акнун.

илл. 323 а

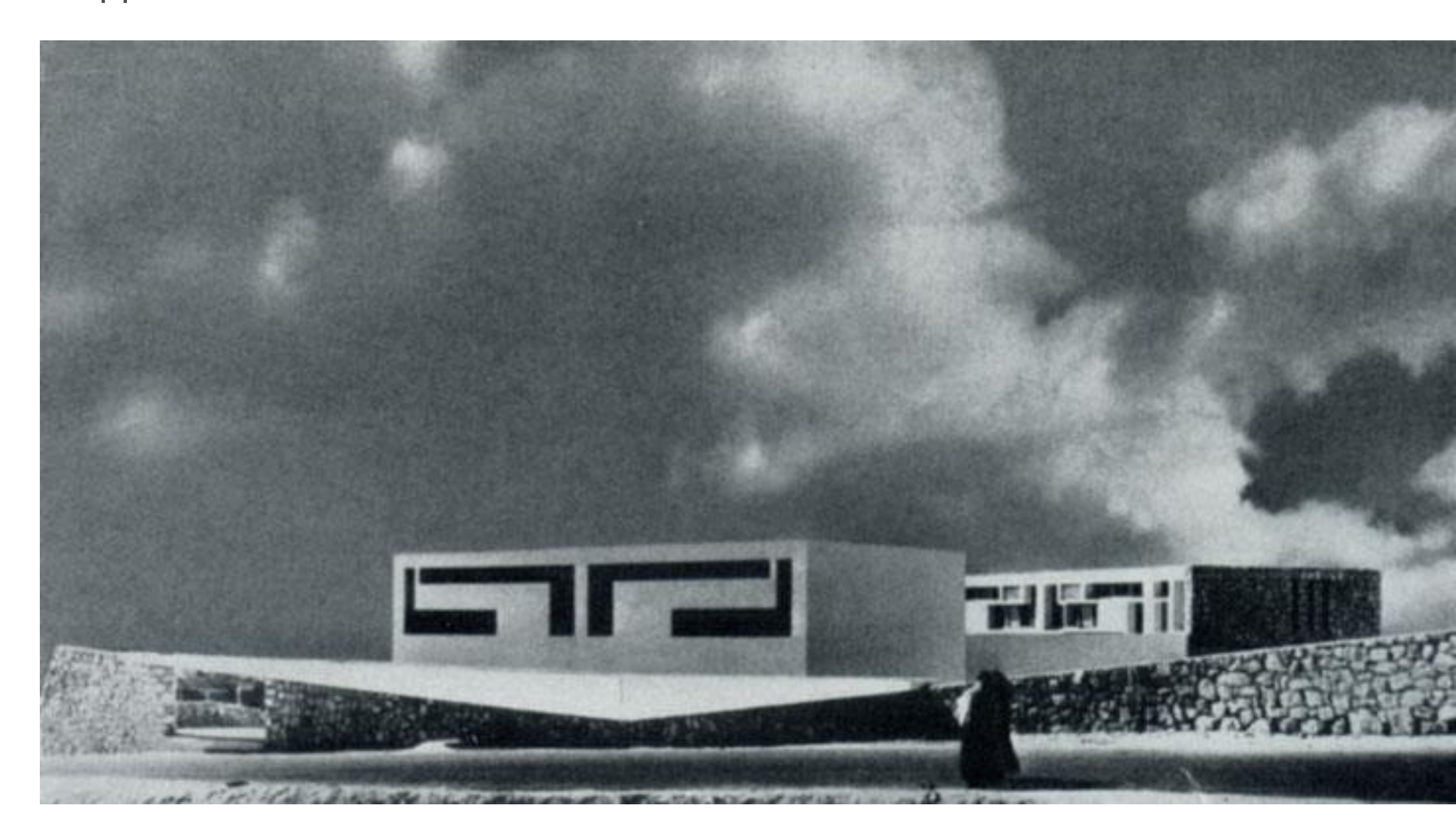


Роланд Симуне. Жилые дома в Дженан эль-Хасан.

илл. 323 б

В городах Алжира много жилых домов и отелей построили архитекторы П. А. Эмери и Л. Микель. Им принадлежит также здание школы в Бен-Акнун. В своих постройках, используя бетон, зодчие стремятся учесть климатические особенности и местные архитектурные традиции. Оригинальную жилую застройку создал архитектор Роланд Симуне. По горному

склону в Дженанэль-Хасан он расположил комплекс небольших квартир, состоящих из сводчатых помещений с террасами.



Жан Франсуа Зевако. Здание школы в Агадире.

илл. 322 а



Л. Моранди. Здание в Касабланке. 1950-е гг.

илл. 322 б

В крупных городах Марокко построены большие многоэтажные дома современной архитектуры. Примером таких зданий может служить дом, построенный в Касабланке архитектором Л. Моранди. Интересно творчество талантливого зодчего Жана Франсуа Зевако (р. 1908), автора здания школы в Агадире. Зевако, Элио Азагури и другие марокканские

зодчие стремятся в своем творчестве опереться на некоторые принципы народной жилой архитектуры.

Новое изобразительное искусство и архитектура недавно ставших независимыми арабских стран сделали еще только первые шаги в своем развитии. Формирование национальных художественных школ протекает в условиях острой идейно-творческой борьбы, исход которой зависит от дальнейших революционных преобразований в странах арабского мира.

Искусство Эфиопии

Н. Григорович

С древнейших времен Аксумского государства (I тысячелетие до н. э.) в Эфиопии складываются своеобразные традиции местной культуры и искусства.

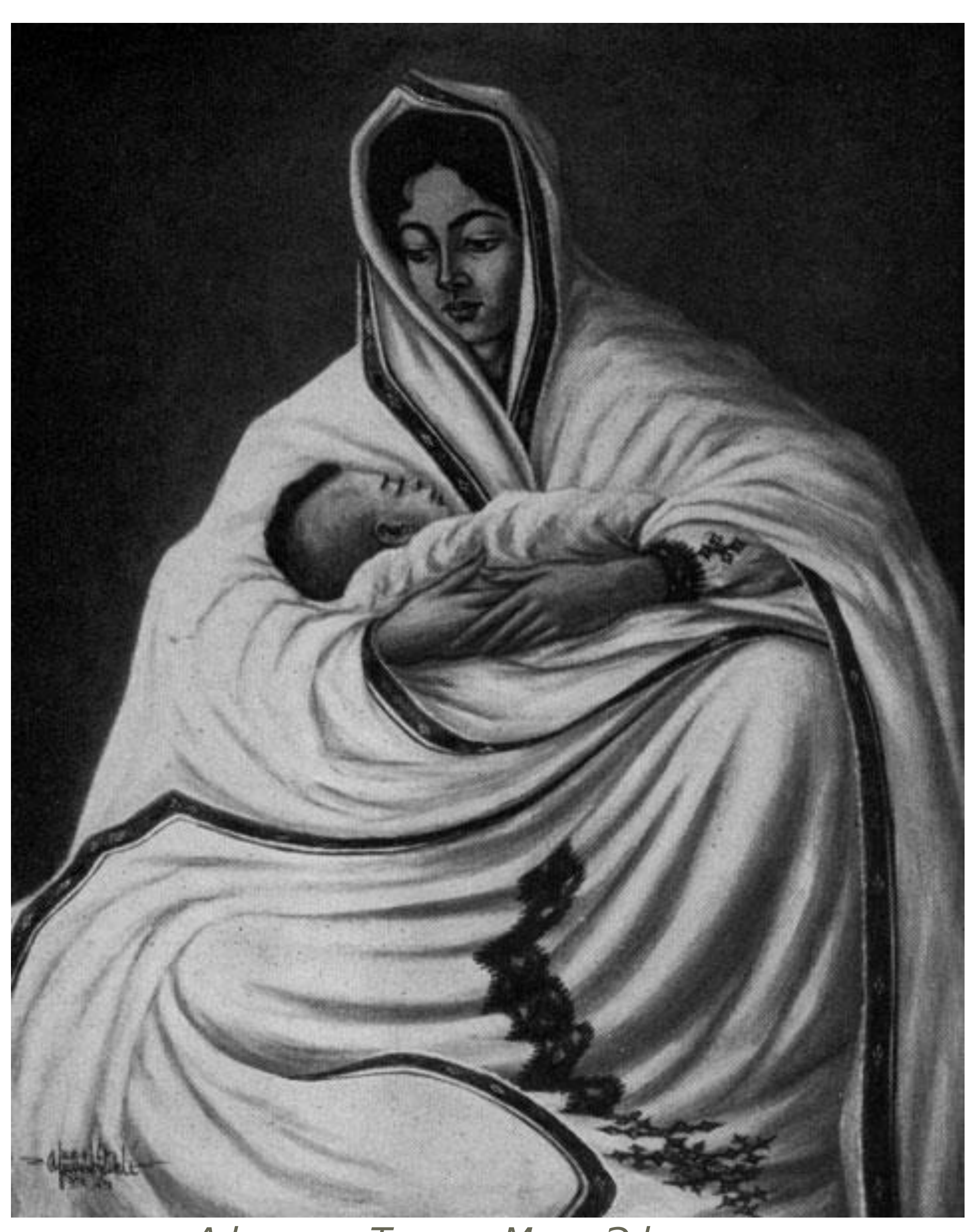
В средние века необычайного расцвета достигает миниатюра, оказавшая сильнейшее воздействие на дальнейшее развитие всех видов изобразительного искусства.

Своеобразие классического искусства Эфиопии проявилось в том, что стилистические особенности миниатюры оказались чрезвычайно близкими стилю широко распространенной в Эфиопии стенописи, украшавшей культовые и общественные здания. Развивавшиеся в течение многих столетий— и потому достигшие высокой степени совершенства — формы средневекового искусства просуществовали до 19 в. Не удивительно, что они оказали заметное влияние на формирование своеобразной национальной школы современного искусства Эфиопии, которая начала складываться на рубеже 19—20 вв.

В настоящее время искусство Эфиопии представлено целым рядом талантливых художников, разнообразных направлений.

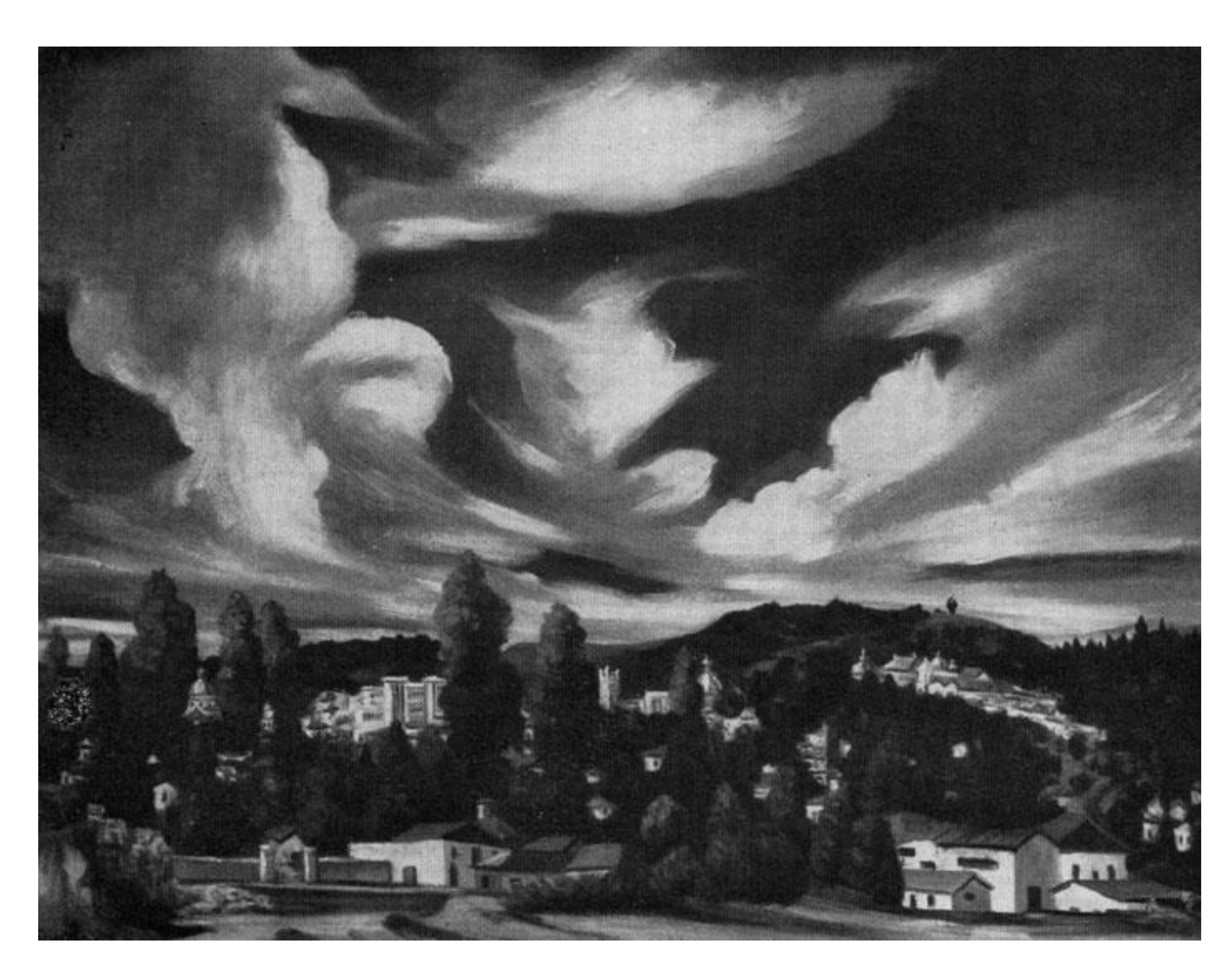
Одним из ведущих художников Эфиопии является Афеворк Текле (р. 1932). Его художественная одаренность проявилась довольно рано, и он, подобно другим молодым художникам Эфиопии, был послан в Англию, где окончил факультет изящных искусств Лондонского университета. Творчество А. Текле весьма характерно для современного африканского искусства своего рода энциклопедичностью, стремлением одновременно охватить все виды и жанры искусства. Сравнительно молодой мастер, А. Текле уже проявил себя как талантливый скульптор (им выполнен конный монумент национальному герою Эфиопии Раса Маконнену), как монументалист (витражи в Военной академии в Харара, ряд фресок в общественных зданиях Аддис-Абебы), как график и станковый живописец. Он постоянно участвует в оформлении столицы к праздникам, создает эскизы почтовых марок (на тему покорения космоса, к Первой конференции независимых государств Африки). Художник пытается решить проблему современного национального костюма Эфиопии.

Всемирную известность получили витражи, выполненные А. Текле в 1961 г. для Дома Африки в Аддис-Абебе. Грандиозный триптих, общая площадь которого достигает 150 кв. м, посвящен прошлому, настоящему и будущему Африки. Это одно из самых впечатляющих произведений А. Текле, соединившее в себе подлинно монументальный размах и своеобразную декоративность, продиктованную самим характером произведения.



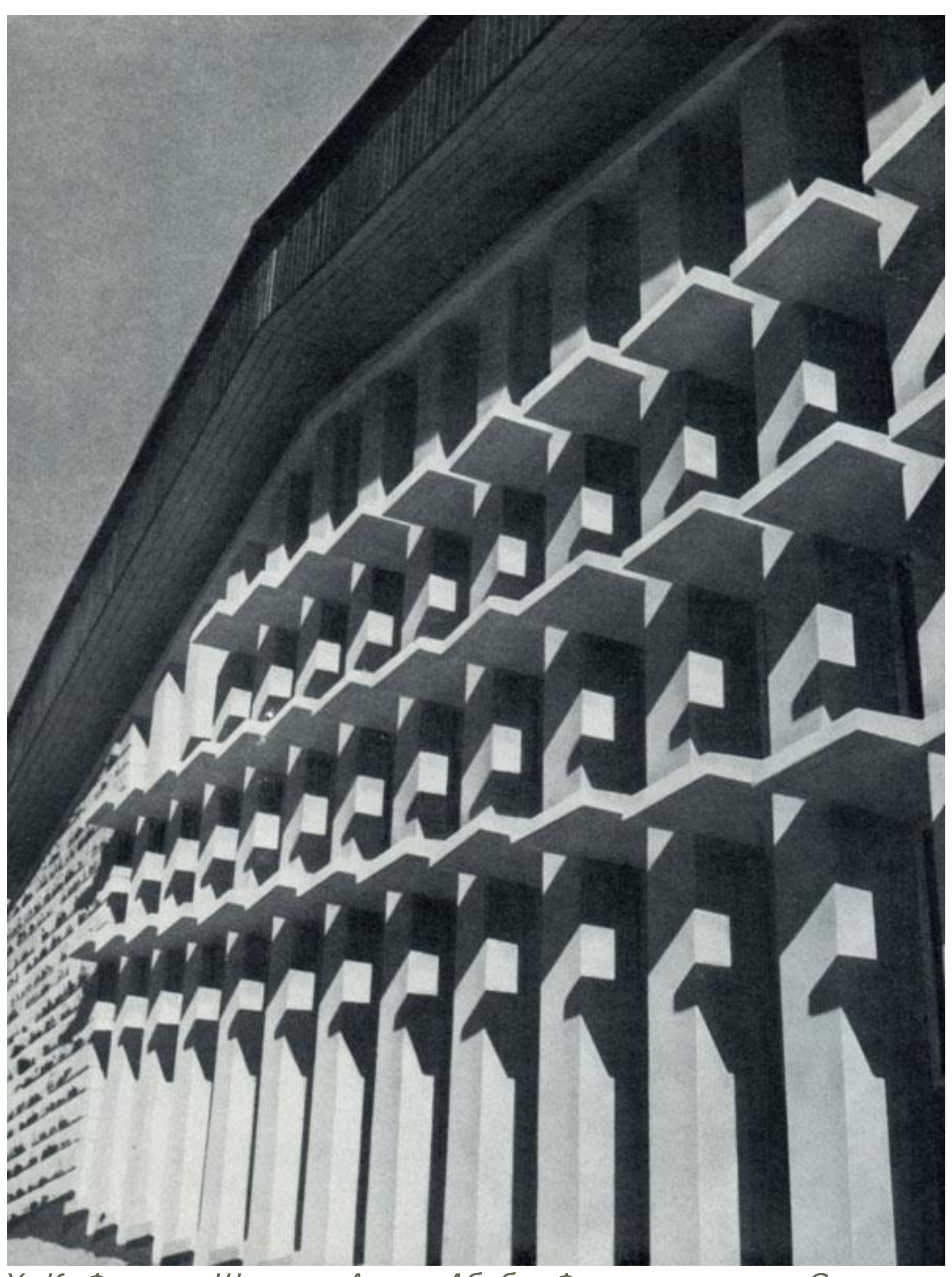
Афеворк Текле. Мать Эфиопия.

илл. 324 а



Афеворк Текле. Пейзаж.

илл. 324 б



Х. К. Фаллек. Школа в Аддис-Абебе. Фрагмент стены. Середина 1950-х гг.

илл. 325

В области графики и станковой живописи творчество А. Текле также поражает необычайной широтой диапазона. Он и иллюстратор книг, и очень тонкий акварелист, и своеобразный пейзажист. Особое место в его творчестве занимает портрет. Он рисует и пишет стариков и детей, иногда создает исторические портреты, но ведущее место в его портретном творчестве несомненно занимают женские портреты-аллегории, такие, например, как «Аида», «Мать Эфиопия», «Цветок Маскаля». Будучи изображениями вполне конкретных людей, они в то же время представляют собой обобщенные образы, исторический подтекст которых, как правило, связан с настоящим и прошлым Эфиопии. С некоторыми вариациями повторяется в его работах все тот же тип женщины с удлиненным овалом лица и огромными глазами, то слегка потупленными, то тревожно вопрошающими. Живопись этих портретов, как и большинства станковых произведений А. Текле, чрезвычайно насыщенна, интенсивна, порой откровенно декоративна.

Значительное место в современном искусстве Эфиопии занимает тема борьбы за национальную независимость африканских народов. Она разрабатывается как в монументальном искусстве (витражи А. Текле), так и в станковой живописи. Таковы некоторые произведения Але Фелеге Седана, например большое программное полотно «Надежда», где своеобразно переплетаются реалистические и наивно-символические черты, передающее атмосферу всеобщего подъема народов Африки, борющихся за независимость. Творчество Але Фелеге Селама — создателя и руководителя первой в Аддис-Абебе художественной школы — играет заметную роль в современном искусстве Эфиопии. Подобно многим другим художникам современной Африки, он обращается к различным жанрам живописи— пейзажу, портрету, бытовому жанру. Именно он сделал первые шаги в деле создания национальной пейзажной школы Эфиопии.

Наряду с портретом пейзаж становится одним из ведущих жанров современного эфиопского искусства. Интересна тенденция ввести в него жанровый элемент, показать через пейзаж некоторые очень характерные черты современной жизни народа Эфиопии. Яркий образец такого пейзажа мы находим в творчестве Гебре Марьяма Вагайе («Пахота», «Деревенская сцена») с его ярким, подчас приближающимся к локальному цветом и несомненно зарождающимся чувством национального своеобразия природы. Г. М. Вагайе принадлежит также ряд жанровых композиций, в которых наряду с приметами современности раскрываются некоторые особенности жизни эфиопского народа, связанные с традиционными обычаями.

В довольно сложной картине современной художественной жизни Эфиопии известную роль играет группа мастеров, сознательно развивающих традиции средневекового искусства. К ней можно отнести самых различных художников, одни из которых стремятся по-новому переосмыслить систему художественных приемов, выработанную в ходе многовекового развития искусства Эфиопии (Тассеу), другие создают полужанровые, полуисторические композиции, в которых средствами современной масляной живописи пытаются воссоздать как наиболее значительные Эпизоды истории, так и те черты современной жизни народа, корни которых уходят в прошлое (Балачеу Бекре Тсион, Гебре Есус Хейвон).

Современное искусство Эфиопии стоит на пороге своей зрелости. Об этом говорит как многообразие его форм и жанров, так и. тот высокий профессиональный уровень, которого достигли лучшие его мастера.

Искусство Западной Африки

Н. Григорович

В силу особых условий исторического развития Африканского континента современное искусство родилось

здесь сравнительно недавно. Многие страны Африки до сих пор не имеют профессиональной живописи и скульптуры; в других они делают лишь первые шаги. Следует также учитывать, что современное искусство многих африканских стран еще мало изучено. Все это заставляет нас остановиться лишь на искусстве нескольких наиболее развитых в культурном отношении стран Западной Африки, оставляя другие за рамками нашего рассмотрения.

Ко времени первого появления европейцев народы Западной Африки представляли собой конгломерат племен, в котором заметно ощущались тенденции к политическому и культурному объединению больших этнических групп.

В прошлом искусство и культура Африки прошли процесс длительного развития, который был искусственно прерван сначала работорговлей, а в дальнейшем колонизацией и территориальным разделом континента, задержавшими сложение народностей и наций.

В этот период замедляется и постепенно приостанавливается развитие искусства множества блестящих культурных очагов, кое-где просуществовавших до самого конца 19 в. (Бенин). Вместе с тем еще длительное время продолжает существовать традиционное народное искусство.

К тому времени, когда вспыхивают первые очаги национально-освободительного движения, большинство стран Западной Африки не имело профессионального искусства. Правда, отдельные африканцы получали художественное образование в Европе. С другой стороны, ряд прогрессивно мыслящих европейцев организует частные художественные школы в Африке (П. Лод в Пото-Пото, П. Ромэн-Дефоссе в Элизабетвиле и другие). Дальнейшее усиление антиколониальной борьбы влечет за собой рост национального самосознания африканцев, которые впервые начинают осознавать величие вклада, сделанного Африкой в мировую культуру. Вместе с тем они прекрасно отдают себе отчет в невозможности отражения современной жизни в формах традиционного искусства.

Однако обращение к опыту реалистического искусства наталкивается на ряд препятствий, среди которых далеко не последнее место занимает пропаганда формализма. Если в начале 20 в. ряд европейских художников (Пикассо, Дерен, Матисс и другие) в поисках примитивов обращаются к традиционному африканскому искусству, то позже выдвигается тезис, согласно которому Африка является прародительницей западноевропейского формализма, а все африканское искусство до 20 в.— его предтечей. В Африку приезжает все больше европейских художников, которые обосновываются здесь, получают частные заказы, заказы на украшение общественных зданий и т. д. Их деятельность оказывала известное влияние на творчество местных мастеров. Поскольку среди приезжих было немало формалистов, их воздействие на молодых африканских художников нередко было отрицательным. И хотя формализм остается в Африке абсолютно чужеродным явлением, его косвенное влияние сказывается в той сюжетно-тематической узости, которую с большим трудом преодолевает современное африканское искусство, еще не нашедшее в себе силы для непосредственного обращения к социальной и политической проблематике времени.

Чрезвычайно знаменателен тот факт, что, делая лишь первые шаги, африканские художники программно обращаются к традициям народного искусства.

В этом отношении можно говорить о двух взаимопереплетающихся тенденциях. С одной стороны — стремление к созданию национальных культур и школ национального искусства, основывающихся на местных культурных традициях. С другой— отчетливо выраженное стремление к единству общеафриканской культуры, которое является отражением тенденции к политическому, экономическому и культурному единству Африки.

Необходимость обращения к традиционному искусству прошлого признают практически все деятели современной Африки. Однако эта общность исходных позиций,

обусловленная размахом антиколониального движения, не исключает принципиальных расхождений в вопросе о том, с каких позиций—реалистических или антиреалистических — рассматривать наследие прошлого. В странах, где наиболее активна культурная жизнь, идут горячие дискуссии об отношении к реализму и модернизму (Гана, Сенегал, Нигерия). Многие мастера африканского искусства открыто становятся на сторону реализма. Но действительное развитие африканского искусства складывается из взаимодействия противоречивых тенденций, среди которых основное противоречие — между реалистическим направлением и возникающим кое-где формализмом — не только рождено отрицательным воздействием европейского модернизма, но также имеет местные социальные корни, особенно в государствах, идущих по пути капиталистического развития.

Однако вне зависимости от того, какой путь развития преобладает в той или иной освободившейся стране, в ней неминуемо возникает проблема создания национальной школы. Некоторые страны уже заложили основы национального искусства, другие лишь вступают на этот путь.

С большими издержками, с большим напряжением преодолевают мастера современной Африки порожденный колониализмом трагический разрыв между высокой культурой народного творчества прошлого и современным профессиональным искусством. В своих поисках новых форм они программно исходят из содержания жизни современной Африки.

Наиболее прогрессивные и дальновидные деятели африканской культуры отдают себе отчет в том, что лишь путем преодоления обеих крайностей—с одной стороны, формалистических экспериментов, с другой — абсолютизации местных традиций, таящей опасность роста стилизаторских тенденций,— современное африканское искусство добьется подлинно национального своеобразия.

Современная архитектура Западной Африки условно может быть разделена на две основные категории: архитектура

народного жилища и современное городское строительство. Несмотря на значительный рост городов, архитектура народного жилища продолжает играть большую роль, так как основная масса населения по-прежнему живет в постройках, сохраняющих конструктивные особенности и приемы декоративного оформления, выработанные в прошлом. Однако народная архитектура, рожденная в иных исторических условиях, при всей ее эстетической привлекательности оказывается не в состоянии решить многие технические и конструктивные проблемы, выдвинутые современностью.

Ведущая роль все больше переходит к современному городскому строительству. Но так как до последнего времени кадры местных архитекторов полностью отсутствовали, все значительные общественные здания Западной Африки строились европейскими архитекторами в стиле и технике, далекой от африканских традиций. В целом архитектуру Африки начала 20 в. характеризуют те же кризисные явления, что и эклектическую архитектуру Европы конца 19—начала 20 в., с той лишь разницей, что европейская мода доходила до Африки с большим опозданием.

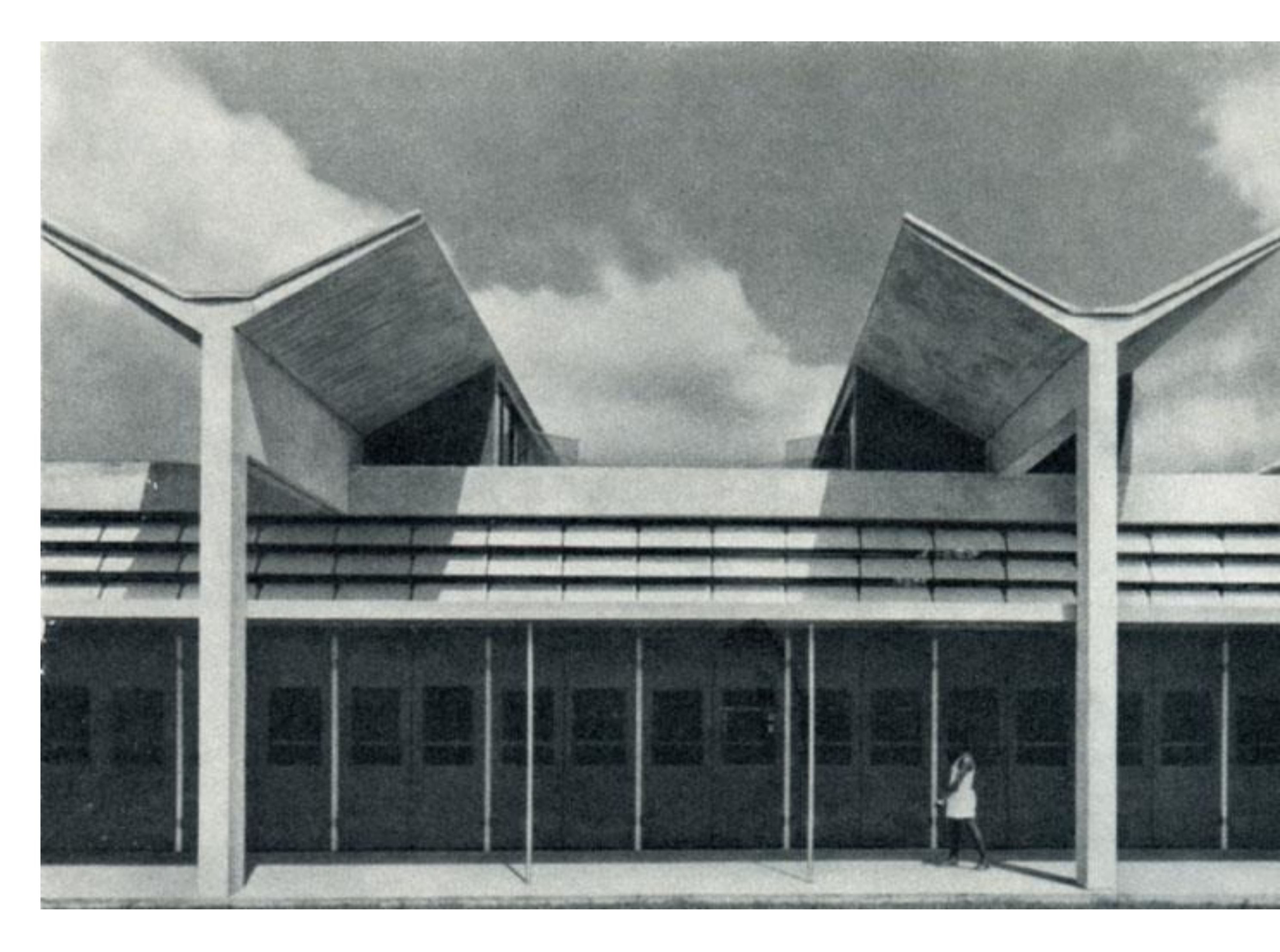
Примером такой эклектической архитектуры может служить так называемый бразильский стиль, сложившийся в Нигерии в середине 20-х гг. Он был завезен сюда на рубеже века африканцами, вернувшимися из Бразилии после отмены рабства. Здания этого стиля с пышными фасадами, фронтонами и решетками перегружены украшениями, главным образом цементной геральдической скульптурой на железном каркасе.

После второй мировой войны облик африканских городов резко меняется. В центральных правильно распланированных городских районах европейскими архитекторами выстроено множество общественных и жилых зданий. Европейцы не жалели средств на благоустройство фешенебельных районов, в то время как окраины, заселенные африканцами, за последние полвека почти не изменились.

Отдельные наиболее прогрессивные европейские архитекторы не могли пройти мимо тех художественных и конструктивных достижений, которые были выработаны на протяжении столетий народной архитектурой африканских стран. Поэтому архитектура отдельных городов не лишена черт местного своеобразия.

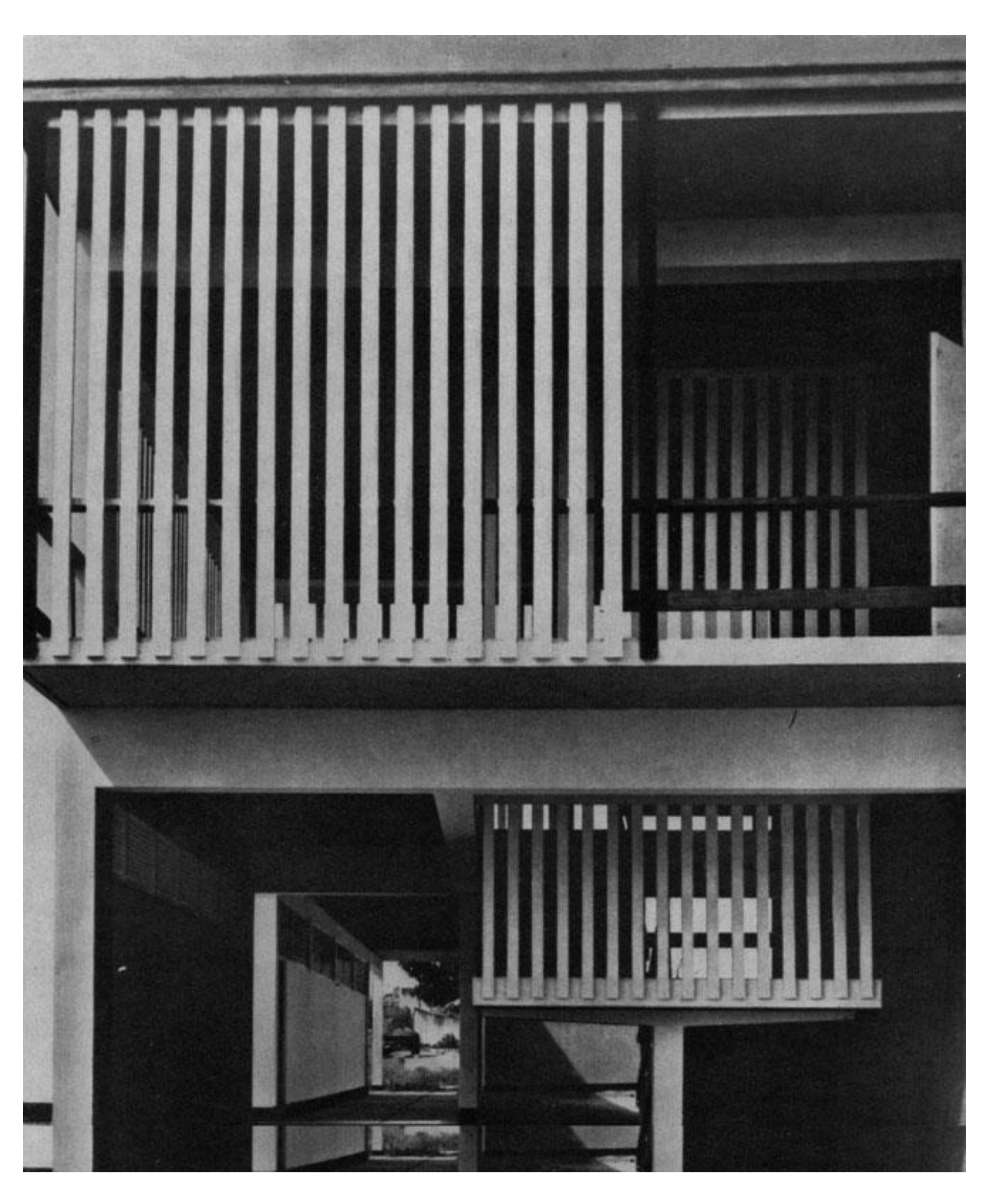
Принимая во внимание при проектировании современных зданий местные климатические условия, а также социально-бытовые особенности жизни колониальной администрации, европейские архитекторы нередко обращаются к местной архитектурной традиции. В Африке местная архитектура выработала весьма совершенные приемы строительства в условиях влажного тропического климата, которые далеко не сразу удавалось переосмыслить в формах современной архитектуры.

Такова проблема вентиляции, решая которую современные архитекторы используют ряд приемов, выработанных еще в древности местными африканскими строителями. С той же целью строятся дома галлерейного типа, где почти каждое внутреннее помещение комбинируется с глубоким балконом-лоджией,— прием, также позаимствованный у народной архитектуры: комплекс жилых зданий в Конакри (Гвинея), здание центральной библиотеки в Аккре (Гана), Университет в Кумаси (Гана), школа в Секонди (Гана).



Джеймс Кьюбитт. Университет в Кумаси. Лаборатории. 1950-е гг.

илл. 329 а



Джеймс Кьюбитт. Школа в Секонди. Фрагмент стены.

илл. 328

С большими трудностями сталкиваются архитекторы при решении проблемы затененности внутренних помещений, так как слепящее солнце Африки доставляет не меньше неприятностей, чем горячий влажный воздух. Для борьбы с проникающим повсюду светом создаются далеко вынесенные кровли и козырьки над дверями и окнами, одновременно служащие для защиты стен во время тропических ливней, разнообразные решетки и жалюзи, горизонтальные тяги, пересекающие окна и террасы вдоль всего здания (например, французское авиационное агентство в Либервиле, Конго). Интересно решены проблемы затененности помещений, вентиляции, внутренних дворов и т. д. в зданиях Министерства юстиции, Дворца Верховного Совета (ныне Национальное собрание), Института Французской Черной Африки в Дакаре (Сенегал). Однако, в отличие от африканских строителей, несколько иначе, но с неизменным успехом разрешавших проблему освещенности, современным архитекторам далеко не во всех случаях удается с ней справиться столь же успешно.

Пристального внимания заслуживают первые, еще немногочисленные попытки осуществить в архитектуре синтез искусств. Долгое время европейские архитекторы игнорировали местных скульпторов и не давали им возможности принять участие в решении художественных задач, связанных с современной архитектурой. Между тем такие возможности были. Не говоря о богатейших традициях, накопленных африканцами в области синтеза искусств, современная архитектура с ее галлереями и террасами, с ее большими нерасчлененными пространствами стен могла лишь выиграть от участия местных художников.

Раньше всего эти опыты были осуществлены в Гане и Нигерии. Известный нигерийский скульптор Ф. Идубор выполнил ряд панелей и дверей 10-этажного здания Кооперативного банка в Ибадане, а позже, ко Дню независимости Нигерии в 1960 г.,— для Национального дворца в Лагосе. Аналогичные работы для местного

правительственного секретариата в Бенине выполнил народный мастер Идах. Крупнейший художник Ганы К. Антубам создал серию рельефов для здания парламента в Аккре. Соединение рельефов, исполненных в традициях нигерийского искусства, с современной архитектурой оказалось вполне органичным и придало ей то национальное своеобразие, которого в большинстве своем лишены весьма рациональные и комфортабельные здания, построенные европейцами.

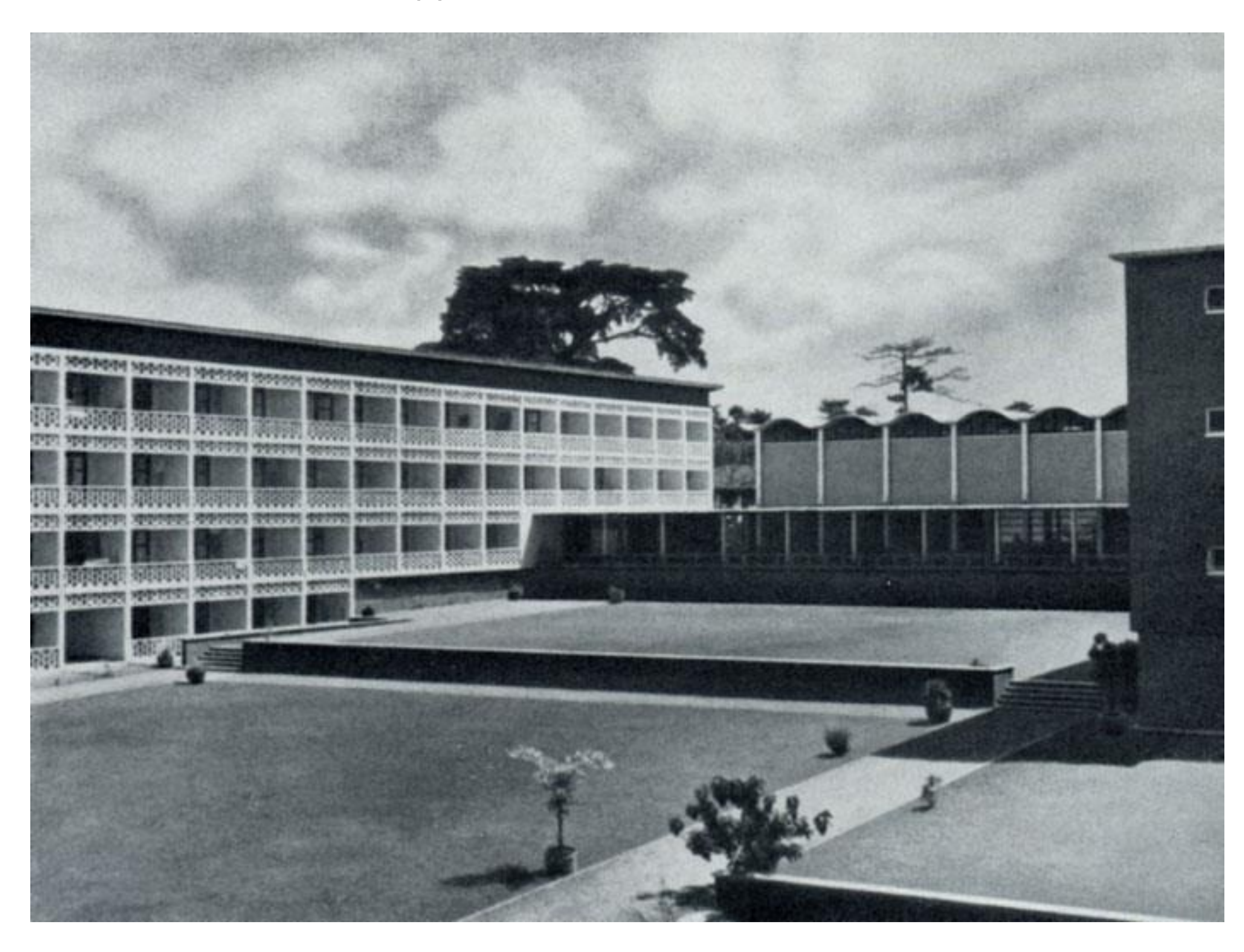
В Конго была сделана попытка соединить архитектуру с круглой скульптурой— перед входом в здание отеля в Браззавиле расположена выполненная в традиционной манере огромная голова из черного дерева. Контраст гладких стен и зеркальных проемов окон и дверей подчеркивает насыщенную светотенью пластику этой экспрессивной скульптуры.

Большую роль в современной африканской архитектуре играет цвет. Декоративная выразительность здания достигается не только за счет новых строительных материалов — стекла, алюминия, синтетических масс и т. д., но также благодаря, комбинированной окраске стен, использованию керамических плиток и естественного камня. На фоне ослепительного тропического неба, в окружении ярко-зеленой растительности повышенная цветность архитектуры воспринимается вполне органично.

Однако следует иметь в виду, что все же принципы цветовых решений в современном строительстве, выработанные европейскими архитекторами, далеко не всегда исходили из того понимания выразительности цвета, которое было характерно для традиционного африканского искусства. Поэтому можно предполагать, что дальнейшее развитие современной африканской архитектуры внесет в него известные коррективы.

Примером удачного решения проблемы синтеза является Университетский колледж в Ибадане (Нигерия), выстроенный по проекту Максвелла Фрая, одного из самых популярных английских архитекторов в Африке. Творчески переработав

некоторые приемы народного зодчества Нигерии, в частности использовав каменные фигурные решетки и вертикальные членения стен, М. Фрай органически вписал отдельно стоящие здания комплекса в окружающий пейзаж.



Максвелл Фрай и др. Университетский колледж в Ибадане. Общежитие студентов.

илл. 326 а

Деятельность европейских инженеров и архитекторов, бесспорно обладающих высокой технической культурой и построивших немало конструктивно совершенных зданий, лишь заложила основы национального стиля современной африканской архитектуры. Добившись национальной

независимости, молодые африканские государства при поддержке Советского Союза и других социалистических стран смогли приступить к подготовке кадров новой интеллигенции, в том числе инженеров, архитекторов, строителей. Большую практическую помощь в создании новой архитектуры оказывают африканским странам архитекторы Советского Союза. Так, например, для Аккры и нового порта Темы (Гана) советские архитекторы (С. С. Райтман и другие) создали ряд проектов жилых комплексов. В Гвинее по проекту советских архитекторов построен институт и стадион. В 1952 г. в Аккре был основан Западно-Африканский институт исследований в области строительства. В Бамако советские архитекторы строят огромный стадион и ряд других общественных зданий. Кроме того, в Советском Союзе и других социалистических странах обучается большое число африканских студентов, которым в ближайшем будущем предстоит принять активное участие в создании национальной архитектуры Африки.

Невозможность, с одной стороны, непосредственного использования форм традиционного изобразительного искусства, с другой — стремление подняться до уровня европейского профессионального искусства, а также известное воздействие формализма в той иди иной мере характерны для всех африканских стран. С этим связана неравномерность развития различных видов искусств: как правило, ведущей оказывается скульптура, в то время как живопись и графика на первых порах развиваются в чисто европейских формах. Стремление к созданию национальных форм искусства переплетается с тенденцией культурной консолидации всех африканских государств. Это взаимодействие определяет своеобразие развития современного искусства Западной Африки независимо от специфики отдельных стран.

Современное искусство Нигерии, как и ряда других стран Гвинейского побережья, где еще ощущается зависимость от европейского капитала, развивается в весьма сложных и противоречивых условиях. Хотя эти страны, как и вся Африка, охвачены общенациональным подъемом, западная пропаганда

и деятельность проживающих здесь художников-европейцев оказывают известное отрицательное воздействие и искусственно задерживают процесс формирования национальной нигерийской культуры.

Своеобразие развития Нигерии определяется наличием самой богатой в Западной Африке традиции изобразительного искусства (Нок, Ифе, Бенин), непосредственно воздействующей на современную скульптуру, и вместе с тем существованием крайних форм модернистского искусства. Наиболее отчетливо эта двойственность проявляется в живописи (Д. Аколо, Д. Нвоко, У. Океке и другие), хотя и в скульптуре подчас сосуществуют взаимоисключающие тенденции. Тем более важно отметить обращение ведущих мастеров Нигерии, получивших художественное образование в Европе и прошедших искус формализма, к традиционному искусству.

Среди них выделяются два художника, чье творчество с наибольшей полнотой характеризует уровень современного искусства Нигерии,— Бен Энвонву и Феликс Идубор. При всем различии индивидуальных манер бросается в глаза общность их творческих биографий, типичных для художников новой Африки. Оба прошли профессиональную подготовку в Англии, вернувшись на родину, обратились к традиционному искусству и приобрели широкую известность не только в Африке, но и в Европе.

Бен Энвонву, занимающий в настоящее время пост федерального советника по искусству и пользующийся большим влиянием среди нигерийских художников, известен как скульптор и живописец. Ему принадлежит первая в Нигерии монументальная роспись (фреска в Доме радио в Лагосе), а также большое количество скульптурных и живописных станковых произведений. Самое примечательное— необычайная широта его творческих устремлений.

В живописи он в большей мере отдал дань формалистической моде. Все его картины выполнены в

европейской манере, но если в пейзаже он подходит к изображению природы с реалистических позиций, то его цикл «Африканские танцы», в котором он пытается отыскать некую вневременную африканскую специфику, заметно тяготеет к модернистической стилизации под Африку.

В скульптуре Б. Энвонву, несмотря на постоянную смену разнохарактерных увлечений, почти неизменно присутствует проверка традицией. Иногда традиционные элементы неожиданно сочетаются с деформацией, как, например, в известной бронзовой скульптуре «Пробуждение» перед зданием нигерийского музея в Лагосе. Человеческое тело, весьма условно трактованное в виде расширяющегося кверху рубчатого стебля, завершается реалистически выполненной головой, черты которой вызывают в памяти классически ясную скульптуру Ифе.

Наличие в творчестве Б. Энвонву взаимоисключающих тенденций отражает противоречивость современной художественной культуры Нигерии. Наряду с работами полуабстрактного характера ему принадлежат реалистически одухотворенные портретные этюды девушек и детей, в которых он нащупывает пути синтеза европейской реалистической манеры и традиционных особенностей африканской пластики. Реалистически точная, мягкая, чуть небрежная лепка сочетается в них с наивно-чувственным восхищением пластической красотой модели.



Бен Энвонву. Голова девушки. Терракота.

илл. 327

Творчество Феликса Идубора (р. 1928) указывает на возможности иного, по-своему не менее плодотворного использования традиций. Искусство бронзового литья и приемы народной резьбы по дереву, которыми он овладел еще до поездки в Европу, позволили ему наряду с жанровыми фигурками и группами в европейской манере создать статуэтки из дерева (реже глины) в стиле народности йоруба и бронзовые скульптуры в традициях Бенина.

В этих ранних работах привлекает внимание сознательная ориентировка на местные традиции. Художник не выходит за пределы народной скульптуры Нигерии и своеобразно преломившихся в его творчестве особенностей искусства Бенина, от которого он берет подчеркнутую декоративность и несколько застылую монументальность.

В дальнейшем, преодолев намечавшуюся в некоторых работах тенденцию к стилизаторству (резные декоративные маски), Ф. Идубор приходит к более широкому пониманию традиций, о чем свидетельствуют настенные и дверные панели, выполненные им для здания банка в Ибадане (конец 1950-х гг.) и для Национального дворца в Лагосе (1960).



Феликс Идубор. Дверная панель для Национального дворца в Лагосе. 1960 г.

илл. 326 б

Тематика этих произведений по-прежнему связана с современной африканской жизнью. Торжественные декоративные нанно, посвященные Дню независимости Нигерии, чередуются с будничными бытовыми сценками. Поиски Ф. Идубора направлены в сторону расширения стилистических возможностей современной скульптуры — на

смену местной нигерийской традиция приходят более широко понимаемые традиции африканской культуры.

В некоторых рельефах можно проследить увлечение древнеегипетским искусством, хотя в основе эстетической выразительности лежит прежде всего характерное для нигерийского народного искусства обостренно пластическое переживание формы.

В отличие от Нигерии современное искусство Ганы обладает большей цельностью, несмотря на разнообразие тенденций, характеризующих творчество ее художников. Гана ближе других государств Западной Африки подошла к созданию национальной школы изобразительного искусства, что связано с последовательным обращением большинства ее мастеров к традиционному искусству. Ведущим видом искусства Ганы становится скульптура, в которой связь с традициями могла проявиться с наибольшей силой и непосредственностью.

Художественная жизнь современной Ганы отличается заметной активностью, вызванной стремлением в возможно короткие сроки преодолеть порожденное колониальной эпохой состояние культурной отсталости. Еще в 1948 г. организуется первое в стране общество художников «Аквапим-6», деятельность которого связана с возрождением национальных традиций в искусстве. Вскоре после освобождения в стране был создан Совет искусства, преобразованный в 1962 г. в Институт искусства и культуры. При колледже в Ачимота (близ Аккры) открыто отделение искусств и ремесел. Другая художественная школа организована при Университете в Кумаси.

В Аккре и других городах Ганы регулярно устраиваются художественные выставки, в том числе выставки детского рисунка и работ женщин-художниц (в 1962 г. в Аккре экспонировалась первая выставка трех художниц — Полины Джебоа, Салме Квами и Клары Ходсон).

Центральной фигурой современного искусства Ганы является Кофи Антубам (1922—1964). Окончив колледж в

Ачимота и пройдя курс художественного обучения в Англии, он в дальнейшем целиком посвятил свою разностороннюю деятельность созданию национального искусства молодой республики. К. Антубам возглавлял художественную школу в Ачимота, продолжая в то же время работать как скульптор и живописец, график и монументалист. К. Антубам достойно представлял искусство Ганы за рубежом. После ряда выставок в столицах многих стран Европы его искусство получило широкое признание.

Бережное отношение к традициям народного искусства пронизывает все творчество К. Антубама. Художник, к которому охотно идут за советом резчики из окрестных деревень, немало сделал для сохранения некоторых видов народного творчества. Он первым из профессиональных мастеров начал вырезать широко распространенные в прошлом, но почти исчезнувшие к середине 20 в. фигурки «акуаба», которые, по народным поверьям, помогали женщинам, желающим иметь ребенка.

К. Антубам выполнил ряд монументальных работ — первую в Гане фреску на фронтоне Дома пионеров в Аккре, деревянные рельефы для здания парламента, фрески в некоторых зданиях ООН в Женеве.

Тематика его работ связана и с современной жизнью и с славным прошлым народов Ганы. Циклу деревянных рельефов, в которых он стремится возродить величие древней африканской истории, присуще отчетливо выраженное стилистическое единство, рожденное органическим сочетанием приемов традиционной резьбы по дереву с обобщенностью монументальных форм. Пластически-чеканному языку его скульптуры не противоречит известная многоплановость в построении повествования о давно ушедших страницах истории. В отдельных случаях несомненные эстетические достоинства рельефов снижает некоторый налет стилизации, в частности злоупотребление мотивами народного орнамента с его сложным, уходящим в прошлое символическим подтекстом. Этот подтекст мастер

подчас пытается возродить слишком прямолинейно (например, мотив раскручивающейся спирали, символизирующий бесконечность движения в сцене «Танец вождя»).

В тех видах искусства, которых раньше Африка не знала,— в станковой живописи и графике — К. Антубам стремится слить новое мировосприятие с традиционными мотивами и приемами. Таковы его графические листы на темы из жизни африканской деревни и наброски для будущих монументальных композиций. Лирическое очарование его работающих женщин, поэтизация их будничного труда передаются богатством линейных ритмов, то экспрессивно-стремительных, то музыкально-певучих («Сельскохозяйственный мотив», «Женщины, несущие воду» и др.). При этом народноорнаментальные истоки его графической манеры, связанные с прикладным искусством, сочетаются с пластической передачей форм в реальном, порой подчеркнуто трехмерном пространстве, в котором он строит свои композиции.

Если всех художников Ганы объединяет обращение к традициям народного искусства, то внутри этого единства понимание и выбор традиций не всегда одинаковы. Так, один из активных деятелей искусства современной Ганы, основатель общества «Аквапим-6» д-р Оку Ампофо (р. 1908), подчеркивает необходимость овладения не только африканским, но и мировым наследием. В творчестве этого оригинального мастера, получившего художественное и медицинское образование в Англии (он не прекращает врачебной практики и сейчас), нетрудно обнаружить неожиданное соединение местных стилистических черт с разнородными увлечениями— от Микеланджело до японской буддийской скульптуры, характерное для первого этапа овладения наследием мировой культуры. Нельзя не упомянуть также таких скульпторов Ганы, как С. Анвей и В. Кофи.

Что касается живописи Ганы, то она представлена творчеством мастеров: Г. Ананга, О. Бартимеус, А. Котей, Э. Свитинг и других, которых, подобно скульпторам, объединяет

стремление выработать национальный стиль живописи. Образный строй и техника их работ бесконечно разнообразны — от декоративного стилизаторства до европейской реалистической манеры. В творчестве многих мастеров заметно выделяются декоративно-орнаментальные тенденции, наиболее отчетливо проявившиеся в жанровых сценках Д. Окае (например, «Сплетня») с их чисто орнаментальными ритмами гротескно преувеличенных фигур, сплетающихся в красочный узор. Работы этого направления, как правило, исполнены в излюбленной многими африканскими художниками технике гуаши.

Другая группа мастеров (Г. Ананга, А. Котей и другие) упорно стремится овладеть европейской техникой масляной живописи. Перемены, происходящие в жизни Африки, находят более непосредственное отражение в их произведениях, однако подчас в них не чувствуется связь с традициями африканского искусства.

Искусство Республики Конго (Браззавиль) представлено в основном работами школы Пото-Пото, значение которой несколько выходит за рамки национального искусства Конго.

Школа Пото-Пото была основана в 1951 г. французским художником и этнографом П. Лодом в пригороде Браззавиля Пото-Пото. В отличие от других подобного рода школ, открытых европейцами, школа Пото-Пото с первых же дней своего существования стала программно ориентироваться на африканские традиции, понимаемые, правда, довольно расплывчато. Стараясь полностью избежать влияния европейского искусства, П. Лод выработал необычную для Африки методику преподавания, которая сводилась к обучению технике использования различных художественных материалов. Немногочисленные вначале ученики рисовали и писали все, что соответствовало их индивидуальным склонностям.

Из небольшой частной студии Пото-Пото постепенно превратилась в один из центров современного африканского искусства. Практические задачи преподавания были

оттеснены на второй план идеей создания специфически африканского искусства. Более чем за десятилетие своей деятельности мастерская Пото-Пото создала действительно неповторимый стиль живописи, своеобразие которого связано как с тематикой, так и со всей системой художественных средств, включая технические особенности. Среди прочих материалов наибольшее распространение получила акварель и гуашь. Это не удивительно, если вспомнить, что матовал кроющая фактура гуаши близка к издавна распространенным в Западной Африке декоративным росписям жилищ, обычно исполняемым органическими красителями.



Перед началом танца. Гуашь. (Пото-Пото).

илл. 329 б

Тематика искусства Пото-Пото сводится в основном к отражению жизни африканской деревни, все еще неразрывно связанной с традиционными обычаями, мифами и т. д. Это многочисленные «Охоты» и «Деревенские праздники», «Базары» и «Танцы». Человек в них тысячами нитей связан с одушевленной им природой, выступая как часть ее и нередко почти растворяясь в декоративной симфонии ослепительно ярких красок.

Многие ученики пришли сюда, уже обладая опытом росписи масок, хижин и пр., что не могло не оказать заметного воздействия на их профессиональное искусство. Быть может, этим объясняется внутреннее единство их жанровых, а также декоративных композиций, в основном зооморфного, отчасти геометрического характера, которые занимают видное место в искусстве Пото-Пото. Те и другие исполнены в насыщенной цветовой гамме, построенной на чистых локальных тонах от лимонно-желтого и молочно-розового до киноварно-красного и бирюзово-синего.

Большинство произведений круга Пото-Пото исполнено в декоративно-плоскостной манере, будь то композиции с черепахами и рыбами Э. Танго, полуфантастическими зверями одного из наиболее известных мастеров Пото-Пото Ж. Зигома или чисто жанровые сцены тех же авторов. Лишь в редких случаях художники Пото-Пото пытаются решать задачи пространственного построения. Такова работа А. Бандала «Рыночная сцена в деревне на Конго», где при всей живописно-обобщенной трактовке фигур и фона глубина передана подчеркнуто перспективным сокращением тканей и циновок, разложенных на земле.

Деятельность мастерской Пото-Пото несомненно явилась важнейшим этапом в развитии конголезского искусства. Она не только способствовала росту творческой активности художников ряда африканских стран, но также оказала положительное воздействие на широкие массы, пробуждая в них интерес к изобразительному искусству, которое оказалось

неожиданно близким и доступным их пониманию. Однако элементы стилизации, которые появились в некоторых работах Пото-Пото, оказали отрицательное воздействие на развитие этого направления. Это сказалось в появлении многочисленных подделок и имитаций, вызванных повышенным спросом на работы этой школы как у африканцев, так и особенно среди туристов.

В то время как в одних странах Западной Африки уже не только заложен фундамент, но началось создание новой национальной демократической культуры, в других еще лишь начала решаться проблема кадров профессиональных художников. К числу таких стран принадлежит Гвинея, где известный французский скульптор Жан Даниэль Герри, приглашенный преподавать в лицее Донка в Конакри, создает национальную гвинейскую школу изобразительного искусства, а также Мали, где единственному профессиональному художнику Бубакару Кейта едва исполнилось 25 лет.

Б. Кейта, пройдя курс в школе живописи во Франции и продолжив обучение в Академии искусств во Флоренции, стремится создать национальное искусство своей страны. Однако, изображая африканцев и современную жизнь Африки, он прибегает к формам, в которых нетрудно уловить преобладающее воздействие французской живописи, в частности Гогена.

В свои 25 лет Б. Кейта уже проявил себя как писатель и киносценарист, искусный танцор и живописец. Это многообразие интересов — своеобразный энциклопедизм— характерная черта начального этапа развития современной африканской культуры, проявившаяся в творчестве многих художников.

В некоторых произведениях Б. Кейта видно стремление к монументальности. Оно проявляется в широком развороте многофигурных композиций, где при всей обыденности и жанровости ситуации («На базаре», «Праздник в деревне» и др.) чувствуется известная торжественность в расстановке фигур, как бы предстоящих перед зрителем.

Недостаток профессионального мастерства — нарушение реальных пропорций и отсутствие ясных пространственных построений — в известной мере искупается страстным отношением художника к изображаемому. Хотя горячий, кирпично-оранжевый колорит его картин не всегда достаточно сгармонирован, удары сочно-зеленого, синего, красного и белого весьма точно передают раскаленную атмосферу африканского полудня и одновременно превращаются в мощное средство эмоционального воздействия. В этих красочных вспышках, в этих изумрудно-зеленых пальмах и пылающе-красных небесах отчетливо звучит стремление найти свой национальный живописный язык.

В небольших жанровых сценках Б. Кейта раскрываются иные грани его творческих устремлений. В таких картинах, как «Семья» и «Продавцы кислого молока», где человек взят крупным планом, он сталкивается с необходимостью решать задачу связи человека с природой. И хотя пейзаж в этих работах носит явно подчиненный характер, связь эта трактуется им как неразрывность, почти тождество человека с его землей. Человек — неотъемлемая часть природы, ее сын, ее дитя — в этом тоже проявляются местные, чисто африканские истоки его творчества.

Основы национальной художественной школы заложены и в искусстве Сенегала. Среди еще немногих национальных художников-сенегальцев выделяется Талл Папа Ибра (р. 1935). Подобно большинству молодых африканских художников, он учился в Европе, в одной из художественных школ Парижа. Современное французское искусство, особенно декоративно-прикладное, оказало на него известное влияние, однако позже, вернувшись на родину, художник, внимательно изучая традиционное искусство и современную жизнь своей страны, стремится найти свой неповторимый художественный язык. Об этом достаточно убедительно свидетельствовали его выставки, организованные за последнее время в ряде столиц Европы, а также в Москве (1965).

Наиболее примечательным в его творчестве является то, что он умеет удивительно органично соединять графическое и живописно-декоративное начало. Особенно отчетливо это проявляется в эскизах к коврам, которые в то же время представляют собой вполне самостоятельные произведения. Они мало похожи на ковры в привычном смысле, это скорее своеобразные картины, в которых самым неожиданным образом переплетаются фантастические и реальные мотивы. Художник превращает изображения людей, растений и т. д. в какой-то причудливый орнамент, в затейливую арабеску, где каждая линия одновременно выполняет и изобразительную и декоративно-орнаментальную роль.

К этим произведениям примыкают эскизы национальных женских костюмов как современных, так и традиционных, выполненные большей частью пастелью. В них национально-своеобразные основы творчества Талл Папа Ибра проявляются наиболее отчетливо, так же как и в иллюстрациях к «Сказкам и легендам Сенегала», собранным писателем А. Террисе.

Интересны также его графические работы, прежде всего альбом «Путешествие по Сенегалу», в котором собраны 34 рисунка мастера, сопровождающиеся авторским текстом. Эти черно-белые зарисовки отмечены острой наблюдательностью и мягким юмором, с которым художник фиксирует какие-то очень характерные черты, подмеченные во время поездок по стране. Энергичные, точно намеченные линии сочетаются в них с выразительными в своей лаконичности пятнами туши, придающими листам альбома известную декоративность.

Мы рассмотрели искусство нескольких стран Западной Африки, которые лишь недавно вступили на путь создания национальной культуры. На этом пути они сталкиваются с многими трудностями, а их обращение как к национальной традиции, так и к опыту мирового искусства носит подчас наивный и ограниченный характер. Однако в работах ряда мастеров современной Африки можно заметить стремление перейти от несколько поверхностного увлечения разнородными влияниями к углубленному изучению жизни и

от местных, а с другой стороны, европейских традиций к наследию африканской культуры в целом. По-видимому, именно на этом пути их ждут большие успехи.